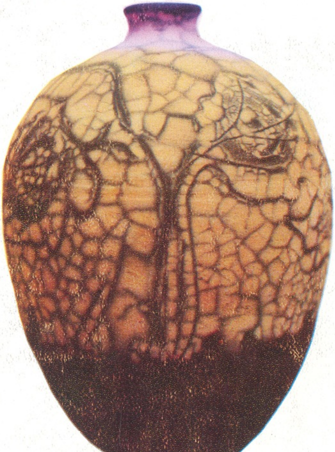
مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٤٦) يناير ١٩٩٥

نبيل درويش.. كنوز من طين



أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

جبرا البئر الأولى وتموز الأخير

لوحة الغلاف الأول
للفنان نبيل درويش

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٤٦) يناير ١٩٩٥

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١٦٠ دينارا ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

من المحرر

هكذا نقاوم التطبيع

قـ عندما قرأ الأستاذ فخرى قعوار افتتاحية العدد (١٤٤) حول نجيب محفوظ غضب من تعليقنا على ما جاء فى تصريحاته هو وبعض الآخرين الذين رأوا فى مسألة التطبيع سببا لمحاولة اغتياله. بل وصل الأمر بفخرى قعوار أن يؤكد أن محاولة اغتيال محفوظ رسالة إلى ياسر عرفات مستدلا على ذلك بتوقيت المحاولة أثناء إعلان جائزة نوبل. والتصريح منشور حرفيا - لمن يريد الرجوع إليه - فى جريدة الحياة.

وقتها تغنى الأستاذ قعوار من عمّان بشأن ردّ أعده تعليقا على الافتتاحية للنشر فى «القاهرة». وقد رحبت بذلك لأن الحوار من تقاليد «القاهرة» الثابتة، بل هو أحد أهدافها. وحين وصل الرد فى خمس صفحات فولسكاب وقعت هيئة التحرير فى مأزق شكلى وموضوعى.. فمن حيث الشكل نحن نفسح المجال للردود فى حجم الحيز الذى خصصناه من قبل للموضوع الذى استوجب الرد. وكان الأستاذ قعوار نفسه قد طلب منا التعليق على ما جاء فى رده. ولما كان حجم الافتتاحية - مثار التعليق - هو هذه الصفحة لم يقل



نجيب محفوظ

منها تصريح الأستاذ قعوار سوى عدة سطور، فقد كان من الصعب أن نفرد لرده صفحتين كاملتين بالإضافة إلى تعليقنا المحتمل.

ومن الناحية الموضوعية رأى الزملاء فى أسرة التحرير أن صاحب الرد قد تجاوز الحدود المرعية فى آداب الحوار بحيث جاءت رسالته مليئة بالمفردات والفقرات غير المقبولة، والتى آلينا على أنفسنا فى «القاهرة» ألا نتورط فى نشر أمثالها حرصاً على إشاعة القيم الموضوعية فى أسلوب الحوار بين المثقفين، وهم القدوة والمثل الأعلى لبقية المواطنين.

وكان رأينا ولا يزال أن «شخص» نجيب محفوظ وما يمثله هو المستهدف فى محاولة الاغتيال، ولم تكن رقبته ساعى بريد من رافضى التطبيع إلى عرفات. وذلك لسببين أولهما: أن نجيب محفوظ ليس الراية أو المظلة الصالحة لدعاة التطبيع، فنجيب محفوظ - بعد عمر طويل قلباً نابضا وعقلا شامخاً يسرى فى شرايين أمته بأمجد لحظاتها وأكثرها نبلا مما يتناقض تماماً وكليا مع الثقافة العنصرية لإسرائيل. السبب الثانى: فإننا فى مصر ندرك يوميا خطورة الإسلام السياسى والإرهاب الفكرى المروع الذى يمارسه بدءاً من اغتيال فرج فوده إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ. ولسنا بحاجة يا سيد فخرى إلى «اتهامات» الحكومة للإرهاب الدموى، بل إننا نتهم حكومتنا علناً بتأخرها فى اكتشاف حجم الخطر وتقاعسها أحيانا عن المواجهة الشاملة والتى تتجاوز المواجهة الأمنية إلى المواجهات الثقافية والاقتصادية والسياسية.

ومن حق قعوار أو غيره أن يدفع الاتهام عن الإسلام السياسى ولكن ليس من حقه أن يوهمنا بأن

الإرهابيين هم المسلمون. كذلك فمن حقه أو غيره أن يتهم الموساد بمحاولة الاغتيال أو باختراق الموساد للجماعات الإسلامية، ولكن ليس من حقه فى هذه الحال أن يناقض نفسه فيقول إن «التطبيع» هو السبب، فدعاة التطبيع لا تقتلهم الموساد.

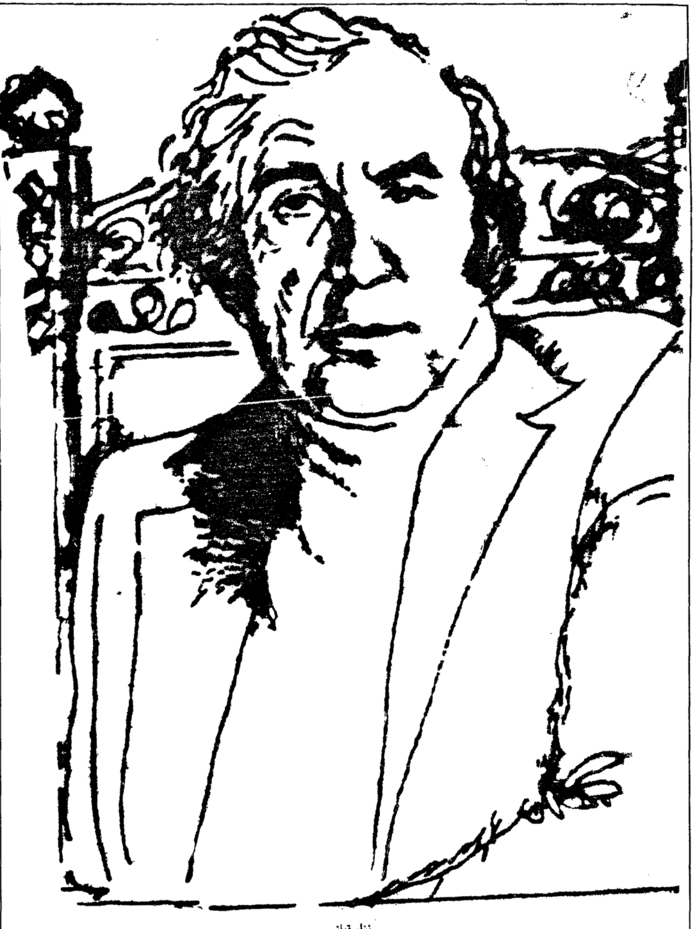
إننا فى «القاهرة» نقاوم التطبيع من المبدأ الذى يمكن أن تطالعه فى افتتاحية عدد آذار (مارس) ١٩٩٤ تحت عنوان «ثقافة الإبادة العنصرية» قد جاء فيها حرفيا «إن أية دعوة إلى التطبيع العاجل أو المؤجل هى دعوة للانضواء تحت لواء ثقافة الإبادة العنصرية، فطالما بقيت الصهيونية هى ثقافة الدولة والمجتمع فى إسرائيل بقى الصراع إلى المنتهى بين ثقافتين لا تلتقيان».

وفى عدد تموز (يوليو) ١٩٩٣ تعرضنا لحالة تفصيلية هى حالة الأديب المصرى نعيم تكلا الذى رفضه المثقفون المصريون، كما رفضوا بعدها وقبلها حالات أخرى أكثر تمثيلا للتطبيع، كالأساتذة عبدالعظيم رمضان وأنيس منصور ود. محمد شعلان والسينمائى حسام الدين مصطفى والمطرب مدحت صالح والمسرحى على سالم! إننا لا نتستر على دعاة التطبيع فى أى وقت، بل لقد أفردنا ملفًا شاملا فى عدد حزيران (لاحظ التوقيت) يونيو ١٩٩٤ تحت عنوان: «نحن وإسرائيل: التحدى والمستقبل». ودعونا فى الافتتاحية إلى أن تكون المقاطعة لإسرائيل شاملة وليست مجرد بيانات معزولة لفئة قليلة من الأدباء والفنانين، بحيث نفسح المجال لقطاعات شعبية واسعة من المهنيين والنقابات، والاتحادات والروابط والجمعيات النقابية أن تشارك فى المقاومة.

وقدأسعدنا دائمًا أن يكون البابا شنودة الثالث على رأس الكنيسة الوطنية التى ترفض التطبيع رفضًا قاطعًا مما يدعم الوحدة الوطنية فى مواجهة التطبيع اللاهث.

ومن هنا كانت دهشتنا ولا تزال من مقاطعة الإتحاد العام لاتحاد كتاب مصر لسببين: أن هذا الاتحاد الذى لست شخصيا من أعضائه، يضم فى مجلس إدارته سعد الدين وهبة نائبًا للرئيس، وهو أحد قادة الحركة الثقافية المصرية ضد التطبيع. وإذا كانت الحجة المستمرة لهذه المقاطعة أن مصر قد اعترفت بإسرائيل، فما القول وقد اعترف الأردن والمغرب وسلطنة عمان والحكم الذاتى الفلسطينى بدرجات متفاوتة، بدءًا من إقامة مكاتب التمثيل إلى التبادل الدبلوماسى؛ ومع ذلك فلم تطبق القاعدة التى طبقت على مصر على غيرها من الأقطار العربية. وهذا هو السؤال الذى لم يجب عنه صاحب الرَّد سواء أكان أمينًا عامًا للإتحاد أو رئيسًا، فالألقاب لا تهم.

فالأهم أننا لا نريد أن نغرق فى مجال عقيم من شأنه أن يخلط الأوراق فندفع عن الإسلام السياسى جريمة كاملة الأوصاف ونشكك فى نجيب محفوظ، ونغض الطرف عن طابور من المثقفين العرب من أصحاب المبادرة إلى تدشين التطبيع. ■



نزار قباني

دعنا يانزار قبانى نبحث عن

فلم تحمل قصيدة برهانها معها بقدر ما فعلت قصيدة **نزار** وجب على الشاعر أن يقدم الشكر لمن ردّ على قصيدة الحب بنصال الحرب.

نعم، فقصيدة «متى يعلنون وفاة العرب» هى أولا وأخيراً قصيدة حب للعرب تقف على النقيض من قصائد المديح القديمة القديمة والقديمة الجديدة على السواء. قصائد المديح تسدل على الوجه القبيح أقنعة من الملامح المزورة، بينما قصيدة الحب ترفع الأقنعة عن الوجه الطبيعى باعتبار أن حقيقته هى الجمال.

ولا يحتاج **نزار قبانى** إلى شفيع يستدر عطف المحكمة، لأنه لا يقف أصلا فى قفص الاتهام بل هو يقف بشجاعة وشرف ونبل موقف «المدعى العام». وليس النباح الذى صك آذاننا إلا صراخ المتهمين والمذنبين»، أو فى أحسن الأحوال صياح المحامين عنهم ممن تعوزهم الحجة والبرهان.

ولو أن القصيدة مرت كغيرها مرور الكرام، لما برهنت على صدقيتها.. فالصياح والنباح والصراخ هو صدى الصوت. وكم هى نادرة القصائد، فى زماننا، ذات الصوت. والصوت بحد ذاته يعنى الصدق، فلو كان الشعر كاذبا لكان الصمت صداه الوحيد، أى إذا لم تكن هناك قضية حقيقية لما كان هناك متهمون حقيقيون وشهود ومحامون. ولكن «القضية» التى وقف فيها **نزار قبانى** مدعيا عاماً باسم الضمير الذى يجعل أجمل ما تبقى من هذه الأمة، سبق لغيره من حكمائها فى مختلف مجالات المعرفة أن نطقوا بها - هذه القضية - وبه، هذا الضمير، دون أن يستمع لهؤلاء الحكماء فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة، أحد وما أن تبلورت «الحكمة» فى الشعر حتى قامت قيامة خصوم الحكمة والشعر والعرب جميعاً.

(١)

ولعل أول ما يصادف المرء من ملاحظات على هؤلاء الخصوم أنهم حتى أسابيع قليلة مضت كانوا من أعلى الناس صوتا فى استنكار محاولة اغتيال **نجيب محفوظ**، بل والاغتيال على وجه العموم. ولست أجد فارقاً يذكر بين الاغتيال المادى والاغتيال المعنوى، فالأصل فى الحالين هو التكفير، سواء كان التكفير الوطنى أو التكفير الدينى أو التكفير القومى، إلى بقية أشكال التكفير وألوانه، فالجذر الأصيل واحد، وهو رفض التعدد. وقيامتهم «قومة رجل واحد» ضد **نزار قبانى** (وليس قصيدته الأخيرة وحدها) أكبر وأقوى دليل على أن استنكارهم لحادث **نجيب محفوظ** لم يكن صادقاً، فرواية «أولاد حارتنا» لم يدافعوا عن حقها فى التداول بحرف واحد طوال خمس وثلاثين سنة حتى اليوم بعد محاولة الاغتيال. ومن كان منهم ضد حجب الرواية ولم يفصح عن ذلك، فإن «أولاد حارتنا» تتضمن فى ثناياها موقفاً من مصر والمصريين أكثر قسوة بما لا يقاس من موقف **نزار** من العرب. ومن ثم فالاستقامة المنطقية والأخلاقية كفيلة بأن تدفع بهم إلى الخندق المقابل للخندق الذى تمترسوا فيه ضد **نزار**. والاحتجاج بأن استنكارهم لحادث محاولة القتل هو رفض للاغتيال من حيث المبدأ، فإن أمثال **نجيب محفوظ** و**نزار قبانى** ليسوا من عابرى السبيل يتساوون أمام المحاكم إذا أمسكت الشرطة بالمتهمين. وإنما هم من أصحاب القلم والرأى، وبالتالى فمحاولة الاغتيال المادى والمعنوى هى رفض مطلق للرأى الآخر وادعاء مسبق بالاستحواذ الكامل على الحقيقة والإيمان بالصوابية المطلقة لا فرق فى ذلك بين من يتوهم أنه المثل الشرعى الوحيد للحقيقة الوطنية أو الحقيقة الدينية. ولا فرق أيضاً بين من أفتوا بقتل **فرج فودة** و**نجيب محفوظ** قتلا ماديا مباشرا، ومن أفتوا بقتل**نزار قبانى** معنويا. ذلك أن منهج التكفير هو الذى يفضى بالضرورة إلى القتل فى جميع الأحوال.

هل نغالى إذن إذا قلنا إن لهذا المنهج اسماً آخر هو:

الارهاب؟

(٢)

ليست قصيدة **نزار** الأخيرة بنت يومها، **فنزار قبانى** نفسه هو صاحب «خبز وحشيش وقمر» التى كتبها ونشرها

مكان بين عبيد العصر الجديد

قبل أربعين عاماً فكان من الطبيعى أن يثور عليها وأن يستنكرها السياسيون داخل البرلمان وخارجه. وهو أيضاً صاحب «هوامش على دفتر النكسة» التى صادرتها الدولة الناصرية، فلما قرأها الحاكم - **جمال عبدالناصر** - أمر فوراً بالإفراج عنها. ولكن هاهم الذين لم يفتحوا أفواههم بوجه حاكم إلا بعد موته، والذين ظهروا فجأة فوق الأكتاف يهتفون ضد الشمولية، هم أنفسهم الذين يكفّرون شاعراً قال ما عنده، أياً كان هذا القول، فهم وليست سلطة الدولة الذين يقيمون من أنفسهم رقباء. ولم نسمع أحدهم يرفع الصوت هامساً أو عالياً ضد مظهر سلبىّ واحد مما تنوء بحمله البلاد سواء فى الشئون العامة أو فى شئون الثقافة. إنهم صامتون على أقبح الرذائل حين تصدر عن الدولة أو مراكز الضغط فى المجتمع أو هم يدبجون لها قلائد المديح. وهم صامتون على أقل الفضائل حين تصدر عن غيرهم من معارضيهم إذا لم يجندوا لها حملات التشويه. أين هم من قضايا التعليم حين كان وزير التعليم وحيداً بمواجهة قوى الظلام؟ أين كانوا فى قضية الأستاذ الجامعى **نصر حامد أبو زيد** حين كان وحيدا بمواجهة القوى ذاتها؟ أين كانوا من قضايا التنوير حين كان وزير الثقافة وحيداً أمام أحد نواب الظلام؟ وأين هم الآن من قضية القضايا فى الحركة الثقافية الراهنة، قضية وحدة المثقفين من



نزار قبانى

أجل حرية الفكر والتعبير؟ لن نجدهم هنا أو هناك. بينما كان **نزار قبانى** حاضراً فى كل هذه المعارك والقضايا ببصيرته وإن غاب بجسده فضمنها فى شعره حكمة لا يجود بمثلها إلا صاحب القلب الخصيب الذى تمتد أوردته وشرايينه فى كل رقعة عربية، وإن ابتعد عنها آلاف الأميال ليراها أعمق وأكثر. **نزار قبانى** إذن فرصة لا تعوض ليفرجوا عن المكبوت، فهو يرثى مدينتهم التى نخرها السوس وها هى تسقط فوق رءوس الجميع للأسف، رءوسهم ورءوسنا. لذلك فهم يصرخون بوجه المدينة - الحلم، أو المدينة البديل. إنهم مرتزقة المدينة الكائنة، المدينة الميتة فهم من قتلتها ومن المستفيدين بموتها. وهم بحملتهم على **نزار** وقصيدته، إنما يتمترسون وراء القبور دفاعاً عن الموت، يقاتلون احتمال مجرد احتمال الانبعاث والتغيير، يقاتلون مدينة الياسمين من قبل أن تولد. ولكم قاتلوا من قبل ثلاثين وأربعين عاماً المدن التى شيدها تموز من الماء والمسيح على الصليب والعنقاء من الرماد فى شعر **أدونيس وخليل حاوى وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى ومحمود درويش وصلاح عبدالصبور ونازك الملائكة وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ وبلند الحيدرى**. كان لكل من هؤلاء مدينته الميتة ومدينته - الحلم. وفجأة صدرت عن لجنة الشعر بالمجلس

بـــدايـــات

الأعلى للفنون والآداب فى مصر ما سُمّى فى حينها بالمذكرة السوداء التى وصفت أشعار هؤلاء جميعا بأنه شعر وثنى ضد العروبة والإسلام. كانت هذه بداية التكفير القومى والدينى. ثم حول رئيس اللجنة شعر **صلاح عبدالصبور** إلى لجنة النثر للاختصاص، فكانت هذه التأشيرة بداية التكفير الفنى. كان رئيس اللجنة هو زعيم المحافظين فى الثقافة المصرية **عباس محمود العقاد**، غير أنه كان علينا أن ننتظر عقدين من الزمان ليعترف **زكى نجيب محمود** بأنه كاتب المذكرة السوداء، كما كان علينا أن ننتظر خمساًوثلاثين عاماً حتى يعترف الشيخ **محمد الغزالى** بأنه صاحب التقرير الذى حجب «أولاد حارتنا» **لنجيب محفوظ** طيلة تلك الفترة.

والذين هاجموا **نزار قبانى** فى مصر هم أبناء ذلك التيار الذى يتخفى فى ثياب العروبة والإسلام. وهو بذلك لا يفعل شيئاً سوى أنه يستر عريه، فلا أحد يعرف لهم إضافة إلى العروبة أو إلى المسلمين. والشعار البارز فى حياتهم «ليس فى الإمكان أبدع مما كان»، فهم يفتقدون صفتين متلازمتين: الشعور والشعر، الشعور بالقبح وخيال الشعر. لذلك فهم ليسوا مثقفين وليسوا شعراء. وحملتهم على **نزار** ليست فحسب لأنه يحرث الأرض التى يسترخون فوقها وفوق أنقاضها، إذ هى الأرض الخراب التى لم يعرفها **ت.س. اليوت** قط، وإنما هم يحملون عليه لأنه شاعر. وليس أى شاعر، بل هو الشاعر الذى جعل من الشعر خبزا يوميا لأبسط الناس.

(٣)

ولأننى لا آخذ الأمور على عواهنها، فقد وضعت الخريطة العربية أمامى ورحت أحصى «الوقائع» أمامى: نسبة الأمية، نسبة الجريمة، نسبة الفقر، نسبة السجون والمعتقلات، وأقبية التعذيب، نسبة الاختلاس والرشوة والتهريب، نسبة العسكريين فى الحكم، نسبة ظلال الله على الأرض، نسبة الدعارة، نسبة دور العبادة والمستشفيات والمدارس، نسبة أجهزة الإعلام وساعات البث المسموع والمرئى والمقروء، نسبة دور السينما والمسارح، نسبة الورق المطبوع للكتب والمجلات الثقافية ودوريات المنوعات والصحف الأسبوعية واليومية للحكم والمعارضة، نسبة الوفيات، نسبة مراكز البحث العلمى بأنواعها والجامعات، نسبة الرقعة الخضراء فى المدن، نسبة الزواج والطلاق وتعدد الأزواج، نسبة الأمراض العضوية والنفسية، نسبة الإنتاج والاستهلاك ونوعيات الإنتاج وأنماط الاستهلاك، نسبة حوادث الطرق وحوادث الإهمال الجسيم، نسبة الكتاب والفنانين والعلماء، نسبة العقول المهاجرة، نسبة المرضى فى المستشفيات العقلية، نسبة رجال الدين، نسبة المهنيين (أطباء، مهندسون، محامون، صحفيون، زراعيون، صيادلة، محاسبون، تجاريون.. الخ)، نسبة الجمعيات الأهلية، نسبة المؤسسات التشريعية الرقابية والنقابية، نسبة الأحزاب السياسية، نسبة تداول السلطة، نسبة التغيير فى الأحزاب الحاكمة والمعارضة، نسبة المصادرة فى الكتب والكتابات الصحفية والأفلام السينمائية والمسرحيات، من جانب الحكومات أو المؤسسات الدينية. نسبة السياحة الداخلية والأجنبية.

ولم أتوقف عند كثير من التفاصيل كأنواع الجرائم أو أنواع الكتب المقروءة والمصادرة أو أنواع المواد الإذاعية والتليفزيونية أو أنواع الخطب الدينية إلى غير ذلك من تفاصيل، ولكنى اهتممت بنسبة دخل الفرد والدخل القومى العام والبطالة اهتماماً خاصاً، كذلك تركز اهتمامى على الحروب الأهلية السرية والمعلنة. وقد خلت الخريطة من الإحصائيات الدقيقة والمسوح الميدانية لبعض الأقطار العربية خلواً تاماً. وقد روعت حين وجدت أن المتاح من الأقطار الأخرى - ومن بينها مصر - فى متناول اليد، فى المكتبات وعلى أرصفة الطرقات ليست هناك أسرار، وروعت ثانية من أن هذه الخريطة تسمى وطنى فى خاتمة المطاف بالجحيم، وأن الأحياء فيه أموات وهم لا يعلمون. وأن ما فعله **نزار** بقصيدته يشبه فى حده الأقصى بالمعجزة: محاولة إحياء الموتى. وفى حدّه الأدنى - إذا كان الموتى ليسوا كذلك بل نيام مخدرون، فهى محاولة لإفاقتهم من السبات العميق. والموتى والنيام لا يكلفون أنفسهم عناء «**المعرفة**» التى تتيح لهم **اليقظة** فى أعماق الجحيم. إنهم يفضلون الجحيم على «**المعرفة**» وعلى «اليقظة» معا، فهم لو عرفوا لاكتشفوا أن **نزار قبانى** كان على أمته غيورا وبها مسالما وديعا وفى محاولته إفاقتها هادئا رقيقاً متواضعاً إنه لم يقل شيئاً قياساً إلى ما قاله كبار الباحثين والعلماء والخبراء من أبناء هذه الأمة. و «النهاية» التى يستخلصونها بالأرقام الجافة

بـــــــدايـــــــات

والإحصائيات الجامدة والبحوث الخشنة أننا ماضون بخطى ثابتة نحو: الانقراض حتى بالمزيد من الانفجار السكانى الذى يهيئ لنا مكانا بين عبيد العصر الجديد.

أما نزار قبانى فهو يتكلم بلغة القلب المذعور من هذه النتيجة المؤسية، ويتكلم بلغة النفس الهلعة من هول هذه النهاية المروعة ويتكلم بلغة الضمير الذى يحمل أثقاله وعذاباته الأقلون من «أنوار» هذه الأمة المتراجعة بثبات نحو ظلمة هزيمة الهزائم فى تاريخها، هزيمتها أمام نفسها دون جيوش خارجية أو مؤامرات أجنبية.

إنها لغة الشعر، وبعض الذين قرءوها قرءوا كل شىء إلا الشعر. لنسأل إذن: كيف قال نزار ما قاله حتى ندرك ماذا قال، وليس العكس.

(٤)

«الشاعر» فى القصيدة هو ضمير المتكلم، وليس قناعاً من حكيم يخطب، أو كاهناً يعترف له أحد «المؤمنين»، أو عصراً ذهبياً يتندر على الزمن المشين الذى نحياه ونموته. يتشكل النصّ من دائرة شبه مفتوحة عند نهايتها إن كانت لها نهاية، فهى تترك القارئ الضمنى قادراً على الإضافة إلى الدائرة كلما كان مبدعاً فى القراءة كإبداع الشعر ذاته واستطاع أن يضيف.. حينئذ تتسع الدائرة، ويكبر مركزها.

هذا المركز هو المخيلة التى تنطلق منها شظايا الحلم المبعثر فى محيط الدائرة فهذا المحيط ليس رسما قبليا، وأوصيغة مسبقة». وقد وقع «الانفجار» من أهوال الكبت المختزن المضغوط، وقد وصل الغليان إلى الدرجة التى تسمح بضرب السقف الذى تحدد بغير اختيار الشاعر من مجموعة القيم السائدة والشاملة لكافة أرجاء حياته كإنسان وشاعر لاينفصلان عن بعضهما من ناحية ولا عن حياة الإنسانية والشعر فى هذه البقعة من الأرض من ناحية أخرى. ولابد أن الضغوط ودرجات الحرارة قد تصاعدت فى الآونة الأخيرة على صدر الشاعر وشعره بحيث لم يعد للمخيلة سوى الانفجار. هكذا تناثرت الشظايا دون ضابط أو اتصال من حيث المظهر، ولكنها تكورت فيما يشبه الدائرة حين تشكلت فى كلمات. والتشكل ينسجه الإيقاع الموحّد على طول القصيدة، فهذا البحر وتفعيلاته التى تقصر وتطول هو الوزن الموسيقى الذى صاغ محيط الدائرة غير المكتملة. هو العنصر الموجّه لبقية عناصر العمل الشعرى. وهو الذى جذب إلى دائرته ذاكرة المعجم الدلالى التى افترشت المحيط بمستويات المعنى وتراكيبها.

فتحت الشظية الأولى عيون الطفولة، عنوان البراءة الأولى. وعلينا أن نفترض أن الشاعر لم يتحول إلى طفل، وإنما استحضر الطفل إلى جانبه فهما اثنان، أحدهما بشكل ما أصبح عليه من حكمة يستعير عينى الطفل الذى كان يحلم (وهو يرسم أو وهو يكتب القصيدة الأولى). وهو ليس طفلاعاديا، فقد كان يحلم بوطن جديد، لا بلعبة جديدة. الشاعر يقول إذن من خلال الطفل إنه منذ البداية كان يحلم بالوطن الجديد، فالوطن القديم هو المجاز وغيره هو الحقيقة، مجاز يسمى بلاد العرب فله «شكل» العروبة دون مضمونها الواجب الوجود فى الوطن الجديد. ونحن نعرف بالتضاد ما كان عليه الوطن المجازى المسمى ببلاد العرب، وهوالوطن القديم الحالّ بيننا، بلادنا الراهنة ما دام الشاعر والطفل كيانا واحدا. وسوف يصادفنا وطن ثالث هو الأقدم، أو المرجعية التى حاول الطفل ويحاول الشاعر استبدالها. كانت أولى المحرمات التى رافقت الطفل حتى صار شاعرا ومازالت إلى اليوم هى خطيئة الحب. كانت المرجعية فى الوطن الأقدم هى ذاتها مرجعية وطن الطفل وهى المرجعية السارية المفعول فى وطن الشاعر. ولأن المرجعية فى قانون القيم، فإن ثباتها يعنى بنفى الزمن موت الوطن. وإذا كان الوطن الأقدم مات وبقيت مرجعيته قانونا لقيم وطن الطفل والشاعر، فإن هذا الوطن ميت لا محالة. وهذا ما ينتهى إليه الشاعرفى خاتمة القصيدة.

ولكن قيمة الحب فى وطن الطفل ليست كل القيم، وإنما هى إحداها «وسوف تتعدد القيم على محيط الدائرة الشعرية دون أن تختفى قيمة الحب بل ستكبر دلالتها كلما تجاوز الطفل مرحلة الطفولة إلى مراحل النضج. وتغدو مجموعة القيم منظومة واحدة متكاملة إذا انفرطت إحدى حلقاتها انفرطت المنظومة بكاملها.

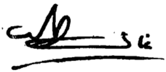
لذلك يجب أن نتوقف عند كلمة «أحاول» التى يبدأ بها الشاعر كل مقطوعة، فهى دليل استمرار الحلم، ودليل عدم تحققه، ودليل مراحل العمر التى تطلبت إضافة قيم أخرى مفتقدة. القيمة الجديدة بعد حرية الحب التى تحرمها المرجعية القديمة، هى الشرعية التى يتوجها برلمان حرّ منتخب من «الياسمين» رائحة الشعب

بـــــدايـــــات

الحر الذى يختار حكامه بمحض إرادته، فلا يحول الحكم الحرّ - كمحاكم التفتيش - دون أية ظنون أو جنون لأصحاب الشعر الحر والرأى الحر. حينذاك تبكى المآذن فى العيون ولا يتجول العساكر فوق الجبين. والصورة على هذا النحو شديدة البساطة والتركيب معاً إذ هى إشارة سالبة موجعة إلى التحالف العسكرى - الدينى فى الحكم. وهو لم يذكر رجال الدين بحرف، غير أن المئذنة الباكية لها دلالتها الموجعة. وتستمر قيمة الحب تتردد، ولكن لتزداد تركيبا، فهذه المرة هى قيمة الأنثى - الجسد. وهى القيمة التى تقطع عليها المرجعية القديمة السارية المفعول طريق الحرية والتحقق، فلا تسهم فى اغتيال قيمة مجردة، وإنما فى اغتيال الكينونة الإنسانية ذاتها مما يزيد موت الوطن موتا.. ذلك أن المرأة فى المقطع التالى مباشرة تصبح طعاماً للرجال، وكأننا فى غابة من الوحوش يلتهم ذكورها إناثها، هكذا يزداد موتانا بهذا الاغتيال الوحشى لقيمة الحب التى هى فى الوقت نفسه إعلاء واستمرار لقيمة الرق والعبودية القديمة فى عالم الجوارى كما هى استمرار لقيمة الدعارة.

غير أن الشاعر يطارد الجذور القديمة والأقدم منها فى ثلاثة أنماط متداخلة من القيم فى مقطوعة تالية ويربط بينها وبين انهيار قيمة المرأة من خلال المنظومة المرجعية القديمة فى صور دالة ذات سياقٍ موحّد، فهو إذ يقول الشعر «يحاول» ألاّ يشبه أحداً ولا يكتب الكلام المعلّب. ليس فقط بمعنى الاختلاف عن الأقدمين المقدسين من شعراء التراث، وإنما بمعنى التجديد الذى يضيف والتغيير الذى يصدر عن الخيال المغاير، وعن منظومة من الفكر لا «تتقولب» فى حكمة الأقدمين أو الآخرين. أى أن الدلالة الرابضة فى أعماق الصورة هى التعدد فى مقابل الأحادية أو الواحدية أو القالبية المصممة سلفاً للعقل والخيال، والتى من شأنها أن تفرز التشيؤ للجوهر الإنسانى الحر بطبيعته. هذا التشيؤ هو الذى يصنع الطغيان وعبادة الفرد، وهى التى تقتل أنوثة المرأة وإنسانيتها، وهى التى تقتل الإبداع أيًا كان حتى إن الشاعر يرى فى بعض القصائد واللغات (والمقصود هو الرؤى) مقابر وأكفانا يحاول إحراقها. إنه لا يختلف عن الآخرين فحسب، ولا يقنع بخصوصية كل فرد مبدع أوغير مبدع، وإنما هو يطمح لتغيير نفسه دائماً حتى لا «يموت» هو الآخر. لذلك فهو يودع فى مقاطع أخرى سلطة الرمل والقبور، أى سلطة المرجعية الثابتة، سلطة الموت.ثم يتغنى الشاعر بأهازيج الحلم الذى بدأه بتأسيس فندق الحب الذى يجمع العاشقين ويلغى الحروب ويفرق بين الحمام وصياديه وبين الرخام ومن يجرحونه، ولكنه اكتشف هشاشة الحلم، فإذا القمر لا يسطع فى سماء أريحا ويخلو الفرات من السمك وعدن من القهوة. وهى إشارة موجعة لما آلت إليه حياتنا فى اللحظة الحاضرة، أو المفجر الذى أطلق مخزون البركان، فالمعجزات أو ما كان فى حكم المستحيلات أصبح ممكنا، فاختفى القمر والسمك والبن من فلسطين والعراق واليمن. صورة مكافئة بالسلب لخطاب الشاعر العاشق إلى محبوبته وقد تخايلت له فى الحلم الجديد وطنا لا شيئاً، ولكنه يريد أن يحبها «خارج كل الشرائع والأنظمة». أى خارج الإطار المرجعى الثابت القديم المستمر الذى جعل «الشعر» جنديا فى بلاط السلطان اتقاء لسيفه واشتهاء لذهبه، والذى جعل من الإعلام جهازاً للأمن والقمع بيد كل طاغية ومستبد لا أحد يعرف من أين أتى (أى دون شرعية) ولا كيف يمشى فوق جثة الشعب (الاستبداد) ومن ثم كانت المقاطع الأخيرة التى تضم الدائرة إلى قرب نهايتها ثم تتركها مفتوحة، وتضم أيضا المشاهد الإيقاعية المتتالية والمتواترة كأننا فى كريسندو متصاعد الهدير: فالازدواجية المميتة كالرعد بلا مطر، والعقم المحزن ولا من يحزنون، والزيف الذى يرفع رايات النصر فى التليفزيون بينما الهزائم تتسابق فى ضوء النهار، والشعوب التى تظن المباحث أنهم من أولياء الله الصالحين. وهكذا أصبحت تلك العروبة فى مزاد الأثاث القديم.

شكراً نزار قبانى. ■



المواجهات

جبرا البئر الأولى .. وتموز الأخير

جبرا إبراهيم جبرا

● ولد فى بيت لحم (فلسطين) عام ١٩١٩، ودرس فى الكلية العربية بالقدس.

● نال بكالوريوس الأدب الإنجليزى من جامعة كامبردج (١٩٤٣)، والماجستير من الجامعة نفسها (١٩٤٨).

● درّس الأدب الإنجليزى فى الكلية الرشيدية بالقدس فى الفترة ما بين ١٩٤٤ إلى ١٩٤٨.

● ساهم مع جواد سليم فى تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث ١٩٥١.

● حصل على زمالة بحث فى النقد الأدبى من جامعة هارفارد (١٩٥٢ - ١٩٥٤).

● عين مساعد ثم مديرا لشركة نفط العراق (١٩٥٤ - ١٩٧٢) حيث أنشأ مجلة للأدب والفن باسم (العاملون فى النفط) واستمرت من عام ١٩٦١ إلى - ١٩٧٢.

● حاضر فى كلية آداب بغداد (١٩٦٥ - ١٩٧٤)، كما قام برحلات قدم خلالها سلسلة من المحاضرات فى جامعة، كمبردج، ولندن، ودرم، ومانشستر، وأدنبره.

● ساهم كرسام فى معارض جامعة بغداد للفن الحديث ما بين عامى ١٩٥١و١٩٧١.

● عين خبيرًا فى وزارة الثقافة عام ١٩٧٧ حتى تاريخ تقاعده عام ١٩٨٤.

● انتدب أستاذًا زائرًا للأدب العربى المعاصر فى جامعة كاليفورنيا، بيركلى، من أول يناير إلى يونيو ١٩٧٦.

● رأس تحرير مجلة «فنون عربية» التى أصدرتها دار واسط فى لندن (١٩٨٠- ١٩٨٣).

● رأس رابطة نقاد الفن فى العراق منذ إنشائها عام ١٩٨٢ وساهم فى الرابطة الدولية لنقاد الفن (الأيكا).

● كان عضوا فى رابطة نقاد الفن فى العراق، واتحاد الكتاب العراقى، وعضو شرف فى جمعية المترجمين العراقيين، وعضوا فى اتحاد الكتاب الفلسطينيين،

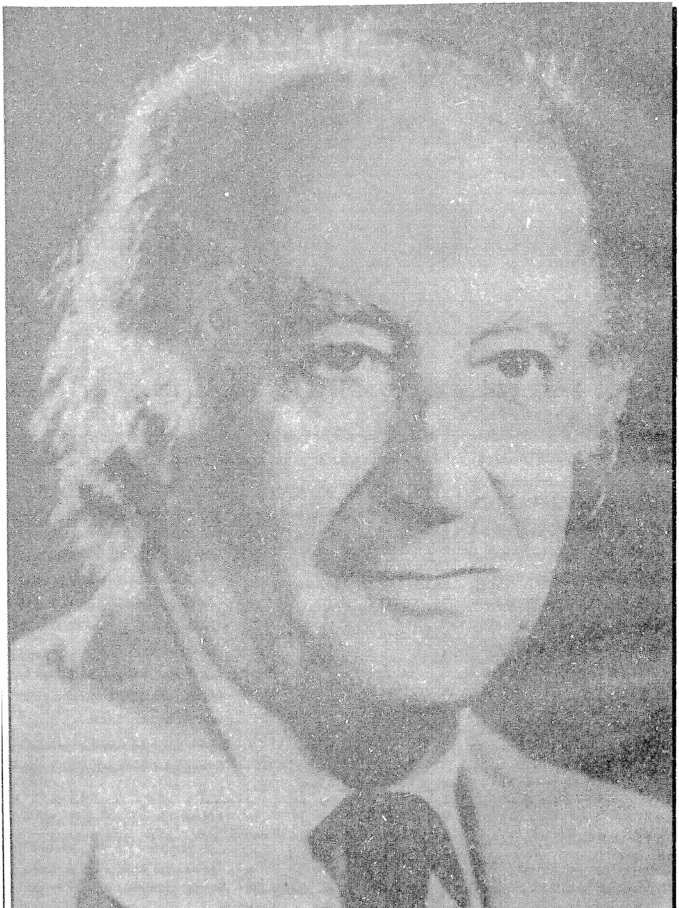
● حاز على جوائز: تارجايوريا ١٩٨٣ منتدى الآداب العالمى، جائزة مؤسسة التقدم العلمى بالكويت ١٩٨٧.

جائزة صدام (١٩٨٨) ووسام القدس للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٠).

● يكتب منذ عام ١٩٣٨، وله ٥٨ كتاباً بين مؤلف ومترجم. «صراخ فى ليل طويل» (رواية، ١٩٥٥)، عرق وقصص أخرى (١٩٥٦ صدر موسعاً بعنوان «عرق وبدايات من حرف الياء» فى طبعة رابعة لعام ١٩٨٣)، تموز فى المدينة «(شعر، ١٩٥٩)، «صيادون فى شارع ضيق» (رواية بالإنجليزية، صدرت فى لندن العام ١٩٦٠، وصدرت ترجمتها العربية للمرة الأولى العام ١٩٧٤)، الحرية والطوفان (دراسات نقدية،١٩٦٠)، الفن فى العراق اليوم (بالإنجليزية، لندن ١٩٦١)، المدار المغلق (شعر ١٩٦٤)، الرحلة الثامنة (دراسات نقدية، ١٩٦٧)، السفينة (رواية، ١٩٧٠)، الفن العراقى المعاصر (بالإنجليزية والعربية، ١٩٧٢)، جواد سليم ونصب الحرية (دراسة نقدية، ١٩٧٤)، النار والجوهر (دراسات فى الشعر، ١٩٧٥)، البحث عن وليد مسعود (رواية، ١٩٧٨)، ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية، ١٩٧٩)، لوعة الشمس (شعر،١٩٧٩)، عالم بلا خرائط (مع عبدالرحمن منيف، رواية، ١٩٨٢)، السونيتات لوليم شكسبير (دراسة مع ترجمة أربعين سونيتة، ١٩٨٣)، جذور الفن العراقى (بالإنجليزية، ١٩٨٤)، الفن والحلم والفعل (دراسات وحوارات، ١٩٨٥)، الغرف الأخرى (رواية ١٩٨٦)، الملك الشمس (سيناريو روائى ١٩٨٦)، جذور الفن العراقى (بالعربية، ١٩٨٦) البئر الأولى (فصول من سيرة ذاتية، ١٩٨٧)، بغداد بين الأمس واليوم (مع إحسان فتحى، ١٩٨٧)، أيام العقاب (خالد ومعركة اليرموك، سيناريو روائى، ١٩٨٨) تمجيد للحياة (بالإنجليزية، مقالات فى الأدب والفن ١٩٨٩)، تأملات فى بنيان مرمرى (دراسات وحوارات، ١٩٨٩).

ومن ترجماته: أدونيس أو تموز (من كتاب «الغصن الذهبى»، لجميس فريزر، ما قبل الفلسفة (هنرى فرانكفورت وآخرون) آفاق الفن (ألكسندر إليوت)، الصخب والعنف (وليم فوكنر)، ألبير كامو (جرمين برى)، الأديب وصناعته (عشرة نقاد أميريكيين)، الحياة فى الدراما (أريك بنتلى)، الأسطورة والرمز (عدد من النقاد)، قلعة إكسل(أدموند ولسون)، فى انتظار جودو (صموئيل بيكيت)، ديلان توماس (أربعة عشر ناقدًا)، شكسبير معاصرنا (يان كوت)، ما الذى يحدث فى «هاملت» (جون دوفر ولسون)، شكسبير والإنسان المستوحد (جانيت ديلون).

ومن مسرحيات لوليم شكسبير، مع مقدمات ودراسات هاملت، الملك لير، عطيل، مكبث، كريولانس، العاصفة، الليلة الثانية عشرة. ■



هكذا تكلم



جبرا..

قا يقول: كلما انتهيت من عمل أدركت أن لدى كثيرا مما لم أقله بعد، فأبدأ عملا جديداً، وعندئذ يستبد بى خوف داخلى، وهو أننى قد انتهى قبل أن أنهى هذا العمل، وأرانى أترجى أن يتاح لى من العمر ما يكفى لأن أنهى هذا العمل، ولن أهتم بما سيحدث فيما بعد. وحين تتاح لى الأشهر والسنون الكافية للانتهاء منه، يعاودنى الإحساس القديم بأنى مازلت لم أقل إلا القليل مما عندى، وأبدأ عملا آخر. لست أدرى إذا كانت لعبة يلعبها المرء مع القدر، فيبرر طلبه التريث فى هذا العالم بحجة الإبداع، لكنى أشعر أن الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد قوله لما همنى إن هى أفلتت من يدى.

ولقد أفلتت من يده فى يوم الاثنين ١٢ ديسمبر سنه ١٩٩٤ وهو لم يقل إلا بعضا مما لديه فى أكثر من خمسين كتابا.

وُلدَ جبرا إبراهيم جبرا فى مدينة بيت لحم فى فلسطين فى أواخر سنة ١٩١٩ ، وفيها تلقى علومه الأولية قبل أن ينتقل إلى القدس حيث دخل الكلية العربية سنه ١٩٣٥، وفى سنه ١٩٣٩ أرسل فى بعثة علمية إلى بريطانيا على نفقة إدارة المعارف العامة فى فلسطين، فالتحق بجامعة «أكستر» ثم جامعة كمبردج. عاد إلى فلسطين سنه ١٩٤٤ يحمل الماجستير فى الأدب الإنجليزى، وعين أستاذا للأدب الإنجليزى فى الكلية الرشيدية فى القدس، وظل فى منصبه حتى ١٩٤٨ . بعد النكبة، نزح إلى العراق، وعين أستاذا للأدب الإنجليزى فى كلية الآداب جامعة بغداد، واستمر فى عمله عدة سنوات، ثم سافر إلى الولايات المتحدة، والتحق بجامعة هارفارد فى زمالة دراسية للنقد الأدبى لمدة سنتين ١٩٥٢ ـ ١٩٥٤ عاد إلى بغداد سنة ١٩٥٤ وعمل بشركة نفط العراق بمنصب إدارى حتى سنه ١٩٧٢ مع احتفاظه بعمله كمحاضر بجامعة بغداد حتى ١٩٦٤ . قام بجولة لإلقاء محاضرات عن الأدب العربى المعاصر فى جامعات أكسفورد كمبردج، لندن، مانشستر، وأدنبره، كما انتدب أستاذا زائرا للأدب العربى المعاصر فى جامعة كاليفورنيا سنة ١٩٧٦، بعد ذلك عين خبيرا فى وزارة الثقافة والإعلام العراقية منذ ١٩٧٧

أحمد عمر شاهين



وحتى تاريخ تقاعده ١٩٨٤ . تفرغ بعد ذلك للكتابة والإبداع، وهو يكتب القصة والرواية والشعر والنقد، مترجم وفنان تشكيلى، شارك فى حركة التجديد فى الفكر العربى المعاصر خاصة قضايا الشعر والنقد.

حصل على جائزة أوروبا للثقافة وقد منحه إياها منتدى الآداب العالمية فى روما سنة ١٩٨٣.

كما حصل على جائزة الآداب والفنون من مؤسسة الكويت للتقدم العلمى سنة ١٩٨٧ . وجائزة صدام للآداب سنة ١٩٨٨ ، ووسام القدس للثقافة والفنون سنة ١٩٩٠ . وأصدر أكثر من خمسين كتابا، تجد ثبتاً لها فى آخر هذا المقال.

مات كما عاش، **فلسطينيا** يكتسب من فلسطينيته عمق الانتماء إلى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح ذاكراته جذرا يمتد عميقا فى الأرض والتاريخ، مجابها النفى والافتتات، ولعل هذه هى المدلولات الأكثر وضوحا فى كتاباته حين التعمق فى دراستها.

يقول : ربما كان الفقر حافزا فى بداياتى ولم يكن مثبطا فى حياتى، وكونى عنيت بالخراف والبط والدجاج التى كنا نربيها فى البيت أملا فى أن تضيف إلى دخلنا شيئا يسد الرمق ، جعلنى على صلة أشد بالأرض والتراب والعشب والماء، أقول الأرض والتراب والعشب لأننى عرفتها بقدمى الحافيتين، وأقول الماء لأنه كان علينا أن نحمله من عين أو بئر قصية لنبلغ به بيتنا. كنت كثيرا ما أتسلق الأشجار العالية المطلة على الوادى، وباستمرار أتطلع إلى الأفق، حيث تلتقى السماء بالجبال، وحيث هو المكان الذى أريد أن أسعى إليه وأفتح ثغرة فيه لأرى ما الذى هناك وراء زرقة السماء.

ولقد تعددت نشاطاته الإبداعية من الرسم إلى الشعر إلى القصة والرواية والنقد والترجمة، يقول عن ذلك:

كنت سأجد نفسى شقيا لو أننى بشكل ما، حرمت من هذا النوع التعددى من النشاط الذى كان منذ البداية محفزا للإقبال على الحياة، برغم كل ما فى الحياة من بشاعة وألم وفاجعة فالناحية الواحدة فى حياتى تتصل بالأخرى، والواحدة منها تغذى الأخرى، فحتى الترجمة كثيرا ما تكون لى وسيلة لتجنب الاختناق، أتنفس من خلالها من جديد، كما تجعلنى الرواية أتنفس من جديد وكذلك النقد. هى حركات متعددة لسيمفونيات متعددة، وهذا هو المهم، فى أن يكون الإنسان قد وزع نفسه وجمعها مرة أخرى فى أشكال كثيرة، وأرجو ألا يجد من يقرأ كتبى النقدية أنه يستغنى عن قراءة رواياتى، وأن من يقرأ رواياتى يستطيع أن يستغنى عن قراءة شعرى



جبرا

وهلم جرا... فالتعددية فى الصيغ وحتى فى الأجناس الأدبية. تحتوى كل منها على تعددية كامنة فيها، وبذلك يكون الإنسان قد جعل الواحد عشرة وجعل العشرة مائة. فأنت لا تستطيع أن تتصور ناقدا يناقض مواقفه النقدية إذا كتب رواية، ثم يناقض نفسه مرة أخرى إذا كتب شعرا، فالصيغ جميعها، فى النهاية، إنما تشع من جوهر واحد، ولكنه جوهر متعدد الأوجه.

كانت الكتابة بأشكالها المختلفة حياة بالنسبة له، لا يجيد غيرها ولاينحرف عنها منذ وعى الحياة. كتب أول قصة وهو فى الثامنة عشرة من عمره وأسماها «ابنة السماء»، وقد نشرت فى عددين متتاليين من مجلة الأمانى البيروتية سنة ١٩٣٩، كما ترجم وهو فى العمر نفسه عددا من القصص نشر إحداها، وهى لأميل زولا، فى مجلة الهلال القاهرية عدد مايو سنة ١٩٣٨.

يقول: إن الكتابة عندى هى انتصاف لنفسها، ولو لم يكن هناك معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة التى هى، فى نهاية المطاف، تأمل الذات فى الكون، لكان من الممكن حينئذ أن أبقى دون أن أكتب. أن أكون كاتبا فى هذا العصر هو أننى منطلق نحو بعض من أعماقه باتجاه عصر قادم. فالكتابة عندى حياة ودلالة فى الحياة، أى أنها العيش بشكل مضاعف وغزير وملح. فإذا كان ثمة علاقة بين الذات والعالم، وهو مبرر الحياة الأول والأكبر، فإن الكتابة هى التى تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوما، بتحرك الذات وتحرك العالم، وبهذا المعنى، تصبح الكتابة أكثر من ضرورة، إنها الرئة التى أتنفس بها، إذا انقطعت عن عملها اختنقت الذات بانقطاع علاقتها، المفهومة وغير المفهومة، بالعالم. عندما استطاع الإنسان أن يكتب، استطاع لأول مرة أن ينظر فى أعماق نفسه، وبالتالى فى أعماق الإنسان الذى أخذ يصنع الحياة على سطح الأرض لأول مرة.

كان واحدا من الشعراء التموزيين الذين انطلقوا من بيروت فى منتصف الخمسينيات وألفوا موجة داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة، شارك فى مجلة «شعر» وكان واحدا من روادها، إلا إنه كان صاحب صوت متميز، جمع بين التجديد والأصالة، والتمرد الهادئ النابع من نزعته الفكرية التأملية.

يقول: بالنسبة للعرب فإن تراثهم من القوة بحيث لا يستطيعون الهرب منه، مهما تمردوا عليه. ولقد أحسوا طوال هذا القرن بأن الأسطورة التى تكمن فى أعظم فن عند العرب، ألا وهو الشعر، هى فى معظمها الأسطورة التى يوحى بها السندباد، أسطورة الضرب فى غمار المجهول، والتجلد فى أشق الصعاب، والخلاص عن طريق الغرق والحريق والفاجعة الجماعية. والمغزى هو دائما ثنائى: فردى وجماعى، فمن ناحية، يقف الشاعر فى فنه وحيدا كالسندباد، ومن ناحية أخرى - وهذا المفارقة - هو ليس وحيدا تماما. بيد أن أسطورة أشد أخذ الشعراء يحيونها فى عقد الخمسينيات، هى أسطورة الفداء. لقد بدءوا بتموز وعشتار وانتقلوا إلى المسيح المصلوب، ورأوا أنفسهم فى صورة هذا، وذاك، واثقين من أن خلال دمهم سيتحقق الفداء والانبعاث، وهم يعلمون كم هو صعب التمسك بهذه العقيدة الجميلة. وبينما يأتى القتل اليومى مع خبزنا اليومى، وما عاد للضمير مكان فى نظام الأشياء، فإن الشعراء يصرون على الغدو والرواح بين حلمهم الداخلى وفعلهم الخارجى، تحديا للشر والموت، كما يرونها، وفى هذه السيرورة تستعيد اللغة بالذات حيويتها من أجل رؤيا للحياة أشد بعدا وتعقيدا. قليلة فى العالم هى الآداب التى بوسعها أن تفاخر، كالأدب العربى، بهذا العدد الكبير من الشعراء الذين عرفوا فى عصور مختلفة، الاضطهاد والضرب والنفى والسجن والقتل والإعدام بسبب من فنهم. ولما كان الشعر العربى أوسع الفنون شعبية وأشدها سحرا، فإن قدرة الشعراء على خلق التذمر وتحريك الآخرين باتجاه الفعل، فى أوقات معينة، كانت تربك السياسيين وتقلقهم، فيبدو لهم أن الشعراء يكونون تهديدا دائما لرجال السلطة، فيلجأ الحكام إلى الأساليب الميكافيلية، يمالئون الشعراء بعض الوقت ويسترضونهم، فإذا أصروا على عصيانهم ضربوهم دون هوادة. وسواء أكانت رؤية الشاعر العربى شخصية أو جماعية، فإن حلمه وفعله، كالخيال والحقيقة، منسوجان معا فى فنه، فالعالم كما يراه، يموت، ويجب أن يُبعث على صورته هو.

والشعراء المجيدون المبرزون المنفلتون من عبوديات كثيرة هم وحدهم الواعون. فى تجربتهم الداخلية يتوحد الكون والتاريخ، لذا تكون أقوالهم كالرياح التى تفتح المصاريع المغلقة،على الرؤى والتجارب والحماقات والجرائم والبطولات وكل ما يجعل الإنسان، هذا المخلوق البانى المدمر الذى يستمد هؤلاء الشعراء منه هواياتهم ونبوءاتهم.

لقد قال لى ناقد إنجليزى صديق هو «**ديمزموند ستيورات**» إنه يرى بأن فى العالم اليوم مكانين يقال فيهما الشعر الحقيقى، وهما البلاد العربية وأقطار أمريكا اللاتينية. وأما تفجير اللغة، الذى يسعى إليه الشعراء المعاصرون، بمعنى إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات. فالألفاظ بحد ذاتها لامعنى فكريا أو عاطفيا لها، فهى تكتسب معانيها بالقرائن، فنحن تعودنا فى اللغة أن نقرن هذه الكلمة مع تلك ، نستعمل الذاكرة أكثر مما نستعمل القريحة لأننا نشأنا على هذا الشىء. إن المبدع عند رغبته فى تفجير اللغة، يخطئ الشىء الأساسى، وهو تفجير اللغة من أجل تحريك الصورة فى سبيل أداء المعنى الأعمق والأرحب، حينئذ تظهر المحاولة كأنها محاولة لغوية لا محاولة تعبيرية، معنى ذلك أن التجربة كانت فاشلة. محاولة تفجير اللغة إذا لم تؤد إلى تعميق الاتصال وتوسيع إمكاناته لا تحقق أى هدف يذكر.

إن الحركة النقدية العربية الحديثة تدين لجبرا بالعديد من المفهومات والمصطلحات والتصنيفات، وقد كانت له رؤيته الموضوعية للنقد:

يقول: النقد مهمته صعبة ، ويحتاج إلى علم كثير واطلاع واسع، وتدريب ذهنى منظم، إضافة إلى الموهبة الأصلية التى لاتقل شأنا عن موهبة القاص أو الشاعر. أنت قد تكتب قصة أو قصيدة جيدة تلقائيا ، دون اطلاع أو علم كثير بالضرورة، ولكنك لا تستطيع أن تكتب نقدا تلقائيا، لذا فإن السوق مليئة بنقاد لهم من الجهل ما يجعلهم يتناولون أى عمل أدبى بقوالبهم الجاهزة، ومساطرهم البائسة ليقيسوه ويقوموه، وحين يخفقون فى إقحامه فى قوالبهم، يخرجون بنتائج غريبة، بنماذج فيها من العمى مع السذاجة الفكرية برغم تغليفها بمصطلحات يتصورونها نقدية وهى فى الأغلب مستعارة من الكليشيهات السائدة التى ما عادت فى واقع الأمر، تقول شيئا لأحد، وهناك كتابة تتخذ لنفسها قناع النقد، فى حين أنها فى الحقيقة لا تعدو أن تكون شتيمة مغلقة وتجريحا شخصيا، إنها عملة رديئة أخرى تساهم، لكثرتها أحيانا فى طرد العملة الجيدة من السوق. ومن ناحية أخرى يتوقع كل من أصدر مجموعة قصصية أن يحرك أقلام النقاد ويطلق زوابع الرأى، إن توقعه فى غير مكانه، فالحصاة الصغيرة لا تحدث أمواجا كبيرة، أما إذا ألقى أحدهم صخرة فى الماء، فإن الأمواج لن تكون كبيرة فحسب، بل ستثير كل شىء فى البركة، غير أن طموح الغالبية من المؤلفين - لسوء الحظ - أكبر من طاقاتهم. الحصى المتساقط كثير، ونحن نبحث عن صخرة.



قدم جبرا إلى القارئ العربى أكثر من ثلاثين كتابا مترجما فى الرواية والنقد والفن والمسرح، وعن الترجمة يقول:

الترجمة لغة، ولكنها حب قبل ذلك. إذا كان للترجمة أن تكون عملية إبداعية وهى يجب أن تكون، وإلا فهى رديئة لا تستحق القراءة، فإن المترجم يجب أن



جبرا

يستجيب لما يترجمه بعمق، ويعامله كأنه نص كتبه هو، وعليه أن يسكبه فى لغته، وإذا انعدم الحب فى ذلك، فإنه لن يستدر من قدرته إلا النقل الميكانيكى، إذا لم يترجم المرء ليفاخر بالنتيجة النهائية، فخير له أن ينصرف عن هذا العمل.

كان جبرا فنانا تشكيليا ورساما منذ صغره، ساهم سنة ١٩٤٤ مع بعض الأصدقاء فى القدس بتأسيس ملتقى «نادى الفنون»، وقد انتخب رئيسا له، وكان هذا النادى يقدم أسبوعيا، مساء كل سبت، محاضرة عن الرسم أو الشعر أو الموسيقى، وقد ألقى فيه محاضرات كثيرة. كما ترأس تحرير مجلة «فنون عربية» التى أصدرتها دار واسط فى لندن (١٩٨٠ ـ ١٩٨٣)، وترأس رابطة نقاد الفن فى العراق منذ إنشائها سنة ١٩٨٣، وساهم كرسام فى معارض جامعة بغداد للفن الحديث من ١٩٥١ حتى ١٩٧١.

لكن فى السنوات الأخيرة تضاءل اهتمامه بالنقد والدراسة، وتفرغ للإبداع الروائى وكتابة السيرة الذاتية، وجد أن الإبداع هو الذى سيحسم الأمر بالنسبة له.. وليس مجرد التأكيد على رأى فى دراسة أو نقد. وظل حتى آخر أيامه فى حيرة بين هذا التراوح الحار العطش المتطلع لأن يفهم الإنسان عقلانيا قضية ما بالنقد والتحليل، وبين أن يطلق لنفسه سجيتها لكى يحقق ذلك الإبداع الذى يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل. وعن الرواية يقول: الرواية يجب أن تكون عامل اكتشاف، وهذا شرط أساسى فى نظرى، ولكنى ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التى تربط أوجه الواقع بعضها ببعض، فإن لها قوة تغيير فى المجتمع، وهى ليست قوة قسرية بحيث تدفع الناس دفعا إلى تغيير طريقتهم فى الحياة، لكنها قوة قريبة من الطاقة السحرية التى تفعل فى النفس دون وعى من النفس، إنها تعمل فى الداخل وفى نفسية المجتمع دون أن يعى المجتمع ذلك، فتساهم فى تغييره. وهناك قوتان لهما فعلهما فى كتابة الرواية، قوة الذاكرة وقوة الخيال. إذا استطاع الإنسان أن يقيم الواحدة تجاه الأخرى، ويوجد تفاعلا مستمرا بينهما، فهو حينئذ فى طريقه إلى إبداع شىء يستحق البقاء. فالخيال عنصر أساسى، وإذا اعتمد المرء على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال فإنه فى خطر الانزلاق إلى الأنماط أو القوالب، وهى مميتة للعمل الأدبى، لكن إذا استطاع أن يقترب من تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال، وعن طريق قوة الإبداع الخلاقة فى ذاته، فإنه حينئذ يستطيع أن يوجد ما يبدو جديدا، برغم كونه عميق الجذر فى الماضى، وبالتالى إذا فقد الكاتب تلك الميزة المذهلة التى هى أقرب إلى عملية السحر، فهو لا يكتب رواية وإنما يكتب تاريخا أو وثيقة اجتماعية. أنا لا أحاول أن أكتب وثيقة اجتماعية، ولا أريد أن أكتب تاريخا، ولا أريد أن أفلسف قضايا معينة، لكنى فى الواقع أفعل هذه الأشياء كلها معا.

كان الحب هو الذى يحكم حياته، حب الناس والأرض والمخلوقات جميعا، مما جعله متسامحا، يتقبل الاختلاف فى الرأى والمواقف بروح سمحة، مما أكسبه محبة كل من عرفه.

يقول: الحب هو أهم عاطفة فى حياة الإنسان، إنه الوقود الذى يجعل الاستمرار ممكنا. إذا انتهى الحب فى حياة الإنسان، انتهت حياته الحقيقية، وأصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاد وقودها، أما إلى أين تسير وبأية سرعة تسير، فبحث آخر. الحب هو قوة تحرر الإنسان، وهو الدافع للحركة من الداخل إلى الخارج، الحب هو القوة التى تجعل الداخل والخارج أيضا على اتصال خلاق بحيث يتفاعل الداخل بالخارج، والذين لا يتحقق لهم هذا الحب كان الله فى عونهم، لاشك أنهم يعرفون كثيرا من العذاب لأنهم يعجزون عن إقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج.

ولقد كان حبه لوطنه العربى هو الذى منعه من الهجرة، حيث كان بإمكانه أن يكون أستاذا للأدب فى إحدى الجامعات الأوروبية أو الأمريكية بسهولة، لكنه رفض ذلك، وقال: ورفضت الهجرة منذ البداية كمبدأ، ورفضتها عن وعى، كلما سافرت إلى الخارج كنت قبل أن أبدأ السفر أصمم على العودة، وأعود، انسجاما مع إرادتى وتصميمى. أنا حتى اليوم أرثى ـ أو على الأقل آسف ـ للذين هاجروا، مهما حققوا ـ إن هم حققوا أبدا ـ من إنجاز فى الخارج. كانت الهجرة تبدو

لى دائما كمن يطلب الحياة الهامشية عن قصد. إن شئت لك أن تتمرد وأنت داخل مجتمعك، وفى نطاق أمتك وثقافتها وحضارتها ، فيكون لتمردك معناه وفعله وصداه. أنت فى الهجرة صفر، وعليك أن ترضى بوضعك الصفرى، وأكثر الذين هاجروا فعلوا ذلك مضطرين ولكنهم أيضا فعلوا ذلك يائسين. أنا رفضت اليأس من أمتى منذ أن وعيت برغم كل ما يضغط على العقل والأعصاب ويطالب باليأس.

جبرا إبراهيم جبرا أحد أهم الأدباء والمفكرين العرب فى قرننا العشرين هذا، قال: لا أحسب أننى فى يوم من الأيام كنت أحدد لنفسى غاية تتحقق مما أكتب، اللهم سوى الشهرة التى كنت، فى حداثتى، أتصور أنها شىء مهم، وقد صححت لنفسى هذا التصور، وتخليت عن هذا الوهم منذ زمن بعيد. ومازلت أشعر أن ما حققت ليس إلا جزءا من الحلم الذى كان يملأ عينى أيام الصبا. ولذا ترانى كلما انتهيت من كتابة ما، أتطلع لا إلى الوراء ، وإنما إلى المنظر الذى يجابهنى مرة أخرى، هذا القلق المستمر تجله ما هو آت هو ما حققت من كتابتى. ■

* * *

أعماله

بتاريخ

طبعتها الأولى:

أولا:

فى الرواية

والقصة:

١ ـ صراخ فى ليل طويل، رواية كتبت سنة ١٩٤٦، ونشرت لأول مرة فى بغداد سنة ١٩٥٥.

٢ ـ عرق وقصص أخرى، بيروت ١٩٥٦، ونشرت أيضا تحت عنوان «المغنون فى الظلال» دون إذنه، ثم صدرت طبعة جديدة منها بإضافة قصة واحدة تحت عنوان «عرق وبدايات من حرف الياء» سنة ١٩٨٣.



٣ ـ صيادون فى شارع ضيق، رواية، كتبها بالإنجليزية وصدرت فى لندن سنة ١٩٦٠ ترجمها إلى العربية محمد عصفور وصدرت سنة ١٩٧٤ عن دار الآداب فى بيروت.

٤ ـ السفينة، رواية، بيروت ١٩٧٨.

٥ ـ البحث عن وليد مسعود، رواية، بيروت، ١٩٧٨.

٦ ـ عالم بلا خرائط رواية بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف بغداد ١٩٨٣.

٧ ـ الغرف الأخرى رواية بيروت ١٩٨٨.

٨ ـ يوميات سراب عفان رواية بيروت ١٩٩٣.

ثانيا: فى الشعر:

٩ ـ تموز فى المدينة، بيروت ١٩٥٩.

١٠ ـ المدار المغلق، بيروت ١٩٦٤.

١١ ـ لوعة الشمس، بغداد ١٩٧٩.

ثالثا: فى النقد:

١٢ ـ الحرية والطوفان، بيروت، ١٩٦٠.

١٣ ـ الفن فى العراق اليوم ـ بالإنجليزية سنة ١٩٦١.

١٤ ـ الرحلة الثامنة، بيروت ١٩٦٧.

١٥ ـ الفن العراقى المعاصر، بغداد،١٩٧٢.

١٦ ـ جواد سليم ونصب الحرية، بغداد ١٩٧٤.

١٧ ـ النار والجوهر، بيروت ١٩٧٥.

١٨ ـ ينابيع الرؤيا، بيروت، ١٩٧٩.



جبرا

٢٠ ـ جدور الفن العراقى بغداد، ١٩٨٦.

٢١ ـ بغداد بين الأمس واليوم، بالاشتراك مع د. إحسان فتحى، بغداد ١٩٨٧.

٢٢ ـ تمجيد الحياة ـ مقالات فى الأدب والفن بغداد ١٩٨٩.

٢٣ ـ تأملات فى بنيان مرمرى، دراسات وحوارات، ١٩٨٩.

رابعا: فى السيرة الذاتية:

٢٤ ـ البئر الأولى، دار الريس ـ لندن ١٩٨٩.

٢٥ ـ شارع الأميرات، جـ ٢ من السيرة الذاتية، ١٩٩٤.

خامسا: فى السيناريو

٢٦ ـ الملك الشمس ـ سيناريو روائى، بغداد ١٩٨٦.

٢٧ ـ أيام العقاب (خالد ومعركة اليرموك) سيناريو روائى، بغداد ١٩٨٨.

سادسا: الكتب المترجمة:

٢٨ ـ قصص من الأدب الإنجليزى المعاصر، بغداد، ١٩٥٥.

٢٩ ـ أدونيس لفريزر، بيروت ١٩٦٠.

٣٠ ـ ما قبل الفلسفة: هنرى فرانكفورت وآخرون ـ بغداد، بيروت، ١٩٦٠.

٣١ ـ وليم فوكنر، فان وكونور، بيروت، ١٩٦١.

٣٢ ـ روبرت فروست، لورنس طومبسون بيروت ١٩٦١.

٣٣ ـ الأديب وصناعته، عشرة نقاد، بيروت، ١٩٦٢.

٣٤ ـ آفاق الفن لإسكندر إليوت، بيروت، ١٩٦٣.

٣٥ ـ الصخب والعنف وليم فوكنر بيروت ١٩٦٣.

٣٦ ـ ثلاثة قرون من الأدب، اختيار وإشراف على المترجمين ومشاركة ثلاثة أجزاء ٦٥ ـ ٩٦٦ بيروت.

٣٧ ـ فى انتظار جودو، صمويل بيكيت، بغداد، ١٩٦٦.

٣٨ ـ البير كامو، جرمين برى، بيروت، ١٩٦٧.



٣٩ ـ الحياة فى الدراما، إريك بنتلى، بيروت ١٩٦٨.

٤٠ ـ هاملت، شكسبير، بيروت، ١٩٦٠.

٤١ ـ الملك لير، شكسبير، بيروت، ١٩٦٨.

٤٢ ـ كريولانوس، شكسبير، الكويت ١٩٧٤.

٤٣ ـ عطيل، شكسبير، الكويت ١٩٧٨.

٤٤ ـ العاصفة، شكسبير، الكويت ١٩٧٩.

٤٥ ـ مكبث شكسبير، الكويت ١٩٧٩.

٤٦ ـ الليلة الثانية عشرة، شكسبير الكويت.

٤٧ ـ الأسطورة والرمز مجموعة من النقاد بغداد ١٩٧٣.

٤٨ ـ قلعة أكسل، أدموند، ويلسون، بغداد ١٩٧٦.

٤٩ ـ شكسبير معاصرنا بغداد سنة ١٩٧٩.

٥٠ ـ شكسبير الإنسان، جانيت ديلون بغداد.

٥١ ـ ما الذى يحدث فى هاملت جون دوفر ولسون بغداد سنة ١٩٨١.

٥٢ ـ السونيتات شكسبير دراسة مع ترجمة أربعين سونته، بيروت ١٩٨٣.

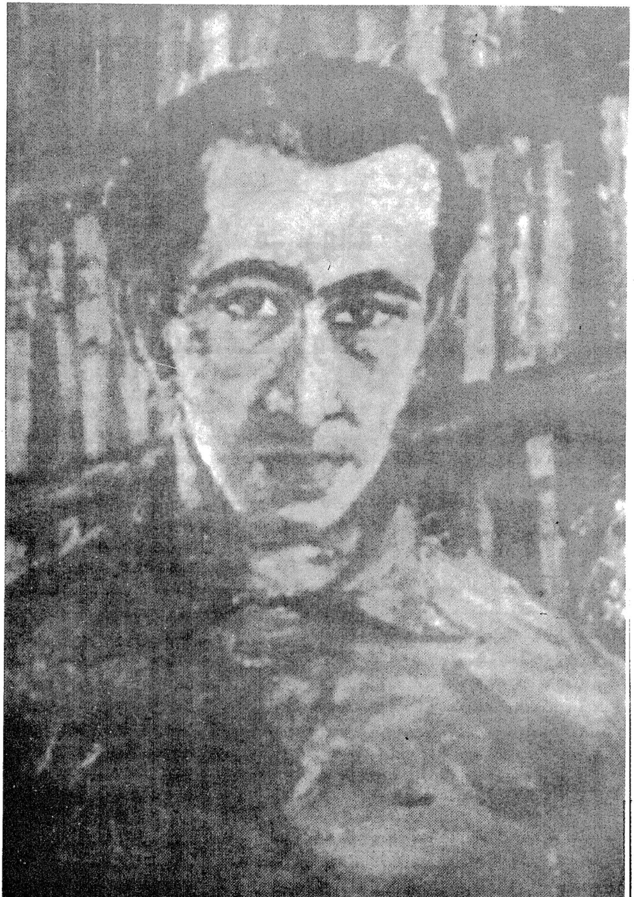
٥٣ ـ أيلول بلا مطر قصص قصيرة.

٥٤ ـ برج بابل اندرية مالرو.

٥٥ ـ الأمير السعيد وحكايات أخرى أوسكار وايلد.

٥٦ ـ حكايات من لافونتين.

وصدرت أعماله الشعرية الكاملة فى مجلد سنة ١٩٩٠. ■



جبرا ابراهيم جبرا



جبرا

صورة المرأة

فى رواية

البحث عن وليد مسعود

في إن اختيار الكاتب للنماذج التى يريدها ومن خلال إسقاطاته تبين رؤيتـه العـالم ومن أى منطلق ينظر للأحـداث، بطل جـبـرا بطل فـردى، متضخم الذاتية، مثقف كامل، يتقن العديد من اللغات ويعرف كثيرا من العلوم بالإضافة إلى نجاحه فى الحياة العلمية وكونه كاتبا ومفكرا كبيرا، ثم إنه ليس بعيدا عن دائرة الفعل الفلسطينى فهو يشارك فى الثورة الفلسطينية، هذا البطل هو وليد فى (البحث عن وليد مسعود) (١). وهو وديع عساف فى (السفينة) (٢). وهو جميل فران فى (صيادون فى شارع ضيق) (٣). فى البحث عن وليد مسعود) نجد بطلا فلسطينيا فرديا تستحضره ذاكرة الكاتب ولايصله الإنسان لأنه تركيب فكرى ذهنى، فوليد فلسطينى يعتقل فى فلسطين ويعذب ثم ينفى إلى الخارج فيعود إلى بغداد حيث غادرها وعاد إليها ثم يختفى بعد ذلك. وتتكاثر الروايات بشأن اختفائه، فمن قائل إنه مات بعد اختطافه، ومن قائل إنه عاد إلى فلسطين ليعمل عمليات فدائية مغيرا اسمه منتقما لمقتل مروان (ابنه) الذى كان مع الفدائيين. وليد صورة الفلسطينى فى المنفى، الفلسطينى المتميز، الفذ، المحبوب، الذى يقيم علاقات واسعة مع كل من عرف، المثقف الذى يكتب وينشر وينقد ويحب وطنه بلا حدود كما يحب المرأة بلا حدود، يقنع أن له دورا يستطيع تأديته ويمضى فى اتجاهه حين يختفى. «وليد شىء آخر، شىء فذ، مختلف عن الناس، مغاير لكل أحد، الفاعل القلق المتسائل، المتأمل، الزاهد، البعيد فى قراءته عن المجموع، المغلف بطوايا الأفكار والأحلام(٤).

فى الرواية تأتى صورة المرأة من خلال التركيز على الرجل، على الشخصية الرئيسية (وليد مسعود)، فهى الحبيبة والعشيقة أولا ثم هى الزوجة والأم. ولأن بطلنا البرجوازى بطل غير فذ عادى وكل مافيه مختلف عن الآخرين فنحن نجد علاقة فريدة غير عادية تربطه بالمرأة.

فهو يحب ويحب ولايكتفى بواحدة فهو يمكن أن يقيم علاقة مع أكثر من امرأة فى آنٍ «ومن بعض ما حدثنى جواد وإبراهيم إنه كثيرا ماكان على علاقة غرامية بأكثر من امرأة واحدة فى آن واحد» (٥).

فيحاء عبد الهادي

باحثة فلسطينية، رسالتها للدكتوراه (جامعة القاهرة) حملت العنوان (نماذج المرأة/ البطل فى الرواية الفلسطينية).

ودائما المرأة هى التى تبدى اعجابها به وهى التى تعذبه، إذ إنه البطل السوبر، المعشوق أكثر من كونه العاشق. ولم يكن لامرأة أن تجعله يحس بالاكتفاء، فهو الطاقة المعجزة التى تطفئ ولا تنطفىء. «يخيل إلى أنه كان هو ضحية الغواية فى أغلب الأحيان فيروق له، ربما أن يتعذب بالنيران التى تستعر بين جنبيه، دون أن تفلح امرأة واحدة فى إطفائها تماما» (٦).

ويعتقد الكاتب أن هذه الصفة من سمات البطولة. فهو يخبرنا على لسان إحدى شخصياته الدكتور طارق رؤوف: «أصحاب الفعل الكبار فى التاريخ هم أيضا فى الأغلب عشاق نساء كثيرات. ويبدو أن هذا العشق اللحوح يزود أحيانا الوجه الإيجابى من عقدة الأم هذه. وتتبدى العقدة فى أشكال من الرجولة والعزم والطموح ومحاربة الظلم، والرغبة فى التضحية بالنفس فى سبيل الحق لدرجة البطولة. فهذه العقدة إذن التى يتمثل وجهها السلبى بحب امرأة بعد أخرى، وجهها الإيجابى يتمثل فى استطلاع ألغاز الكون مشفوعة بتلك الروح الثورية التى تكافح لكى تعطى العالم وجها جديدا» (٧).

ويرسم جبرا ثلاث شخصيات نسائية ببراعة فائقة نابعة من معرفة عميقة ثلاث شخصيات متوازنة أحبها وليد وبها من صفاته كثير، ريمة، مريم الصفار، وصال رؤوف (شهد)، ومما يجعلنا نعيش أبعاد الشخصية تلك الحرية التى أعطاها الكاتب للشخصية فى التعبير عن نفسها، نلمس ذلك بالنسبة لمريم وشهد. إذ أفرد لها مساحة واسعة فى الرواية. ولم يفعل ذلك عندما تحدث عن ريمة (زوجته). وريمة تحمل الكثير من صفات وليد، وفيها كبرياء رهيب، مرحة، انبساطية، تحب الجدل والمناقشة وتوحى فيما تقول بتوتر عاطفى يجعلها فى حركة مستمرة. تقبل على الحياة باندفاع وحرارة. ويصفها صديق وليد إبراهيم الحاج نوفل



ليوناردو دافنشى



جبرا

وصفا دقيقا: «كانت أرملة هائلة، نحبها جميعا، وأنا أودها بوجه خاص، يظهر أننى أعجب بالنساء اللواتى فيهن مس من الجنون: العيون الزائغة، الشعر المرسل كالشظايا، الضحكة الهوجاء مع الإيماء بالقدرة العملاقة على التمتع بالحب، الجنس» (٨). لكنها انكفأت على نفسها، انغلقت دون الناس جميعا. حتى وليد، حتى طفلها. وكانت النهاية المحزنة عندما أخذوها إلى مستشفى المجانين بعد حوالى خمس سنين من زواجها.

ونتساءل هل كان من الضرورى أن تبعد ريمة عن طريق وليد فنيا حتى يقوم بمغامراته المتعددة وعالمه الخاص المتفجر؟ أم أن جنونها ضرورى حتى توجد المأساة فى حياة وليد، ووجود المأساة فى حياة وليد يكمل صفات البطل البيرونى التى أسبغها جبرا عليه من جهة ويبرر لنا علاقاته الغرامية المتعددة من جهة أخرى (٩). ولانجد لتساؤلاتنا إجابات شافية إذ إن جبرا يلجأ قصدا إلى عدم التحديد وإلى الغموض وإلى إيقاع القارئ فى حيرة ودهشة. «إذ إن الفن بالنسبة لجبرا هو فى الأساس حرفة وصياغة، وليس الهدف من ورائها توصيل رسالة بعينها أو معنى محدد بل تشبه تجربة متعددة الأبعاد، الغموض فيها مبدأ فنى يتبناه الكاتب عن وعى تعبيرا عن قناعة بأن ظواهر الحياة تستعصى على الفهم الكامل، ووصولا إلى نوع من التركيبة يعتقد أنها من صفات الفن الأصيل» (١٠).

حين نتعرف على مريم الصفار نجد بها صفات تشبه وليد مسعود لكنها لا تبلغه أبدا، كما نجد صفات عند وصال رؤوف تشبه وليد مسعود أكثر لكنها لاتبلغه أيضا فهو صنو للفن، للمستحيل، اللؤلؤة التى لايمكن أن تفسر تفسيرا كاملا. إننا نتعرف على عالم (مريم على الصفار) من خلال تيار وعى الدكتور طارق رؤوف أولا، وهو حين يصفها فالصفات الأنثوية هى أول مايهتم بوصفه، فهى: «امرأة ممشوقة الساقين. تلفت النظر ببياض لونها، وشفافية بشرتها، بعينيها الخضراوين وشعرها الطويل، وصوتها الغريب» (١١). ثم إن لديها نزعة أدبية ينم عنها حديثها وإن لم تنشر أى كتاب حتى الآن. وتكمل مريم دراستها الجامعية وتأتى لتدرس فى الجامعة فقد حصلت على درجة الماجستير من جامعة ساسيكس بإنجلترا.

«وهى مهووسة بوليد مسعود، على الأخص بطاقته الهائلة فى الحب ـ الجنس ورغم أنها كانت على علاقة بأكثر من رجل إلا أنها حين التقت به حاولت امتلاكه لنفسها بشراسة لا تكل وفى حوزتها كل ماتتمناه المرأة من أسلحة: جمال الوجه والجسد، طلاقة اللسان، ذكاء الحوار وذلك الشبق الذى يود كل رجل أن يتصوره فى معشوقته، إلى أن يدرك أنه لاقبل له بكل هذا التهالك الجنسى الذى يتجدد عنيفا كل يوم» (١٢).

لكن هذه الطاقة كلها لايمكن أن تكون شيئا بجانب طاقة وليد الهائلة للحب/ الجنس، للحياة للنضال والتغيير. هكذا تأتى صفات مريم من خلال الدكتور طارق لتؤكد على صفات وليد الخارقة. فهو عاشق، مفترس دائما لما يشتهيه الآخرون ولايلقون منه إلا الفتات مما يثير غيرة أصدقائه وحسدهم، وإن لم يظهروا هذا الحسد وهذه الغيرة.

وحين ندخل أعماق مريم من خلال نظرها فى الفصل المعنون «مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها»، نحس أننا نسبر أغوار الشخصية بشكل أفضل.

تتقدم إلينا مريم ومنذ الكلمات الأولى مثالا للمرأة الفردية التى تعرف تماما موقعها وتعرف ماتريده، فهى امرأة برجوازية وتتمتع بما يغدقه عليها المجتمع البرجوازى من نعم، متمردة على زواجها وتؤمن بالعلاقات المفتوحة التى لاتتقيد بزمان أو مكان. أحبت عامر ناجى عبد الحميد ووليد مسعود، النقيضين اللذين يتممان بعضهما حسب مفهومها. عامر كان يؤمن بالتغيير لكنه أغلق نفسه على هذا الإيمان وسار فى درب رجال الأعمال حتى أصبح من كبار البرجوازيين. ووليد مسعود مازال يؤمن بالتغيير ويسعى إليه غير أنه كان مبتلى بعلة تمنع عنه ركض الشوط إلى آخره، فهو يقنع بأقل مايمكن أن يحصل عليه فعلا لو أنه يرضى بمتابعة الصفقات الكبيرة بكل دقائقها والتواءاتها متابعة كاملة، وليد جعل من كثيرين غيره أغنياء تراكمت لهم حسابات وأسهم فى مصارف وشركات فى لندن وبيروت وزيورخ ونيويورك فلسطينيين وغير فلسطينيين، وقنع هو بالقليل الذى حوله إلى بغداد أو بيروت ومن هؤلاء الذين استفادوا من وليد: عامر عبد الحميد، ويجمع بين عامر ووليد مسعود أن عامر يعتبر الأمل فى التغيير مثل الجوهرة التى

يودعها فى مصرف ويطمئن إلى وجودها هناك بين الفترة والأخرى، كذلك بالنسبة لوليد فهو يسيطر على كل من يتعامل معهم بلسانه «يستخرج الماسة من كوم الفحم الذى فى صدورهم» (١٣).

ونعجب لاتخاذ جبرا من شخص فلسطينى ذى هوية طبقية محددة (رجل الأعمال) رمزا للفلسطينيين عموما وهذا ما يفتقد للأمانة التاريخية وبالتالى للواقعية وينجم عن مثالية جبرا فى تناوله المادة الحياتية التى بين يديه مفهوم رومانسى للثورة يتنافى مع واقعها الموضوعى. فوليد مسعود، رجل الأعمال، الذى ينتمى للبرجوازية الكبيرة هو أيضا ثائر، وكأن الثورة قناعات فى القلب عن التغيير، ومهام موسمية ينجزها الإنسان كما ينجز رحلة محببة أو مهمة عمل فى الخارج، صحيح أن البرجوازية الفلسطينية النفطية قد قدمت ومازالت تقدم سندا ماديا للثورة، كما لا يمكن إنكار أن عديداً من أبناء وبنات هذه البرجوازية قد أداروا ظهورهم لطموحات الطبقة وتسربلوا بعباءات الدم المخلص، ومع ذلك تبقى الصورة التى يقدمها جبرا لعلاقة وليد مسعود بالثورة منافية للواقع إلى حد مستفز» (١٤)

والعيب الأساسى هنا هو مفهوم جبرا الرومانسى للثورة، وأفكاره عن التغيير التى تتناسب تماما مع تكوين نخبة مثقفة لاتتحلى بالقدر الكافى من الشجاعة التى يسمح لها برؤية الواقع على حقيقته فى الوقت نفسه الذى يتشبث فيه بأفكار مثالية عن التغيير تكفل لها الحفاظ على صورة مرضية للذات (١٥).

وتقدم مريم نفسها إلينا دون وسيط، لتجسد مفهومها للحرية «هذى أنا، مريم الصفار، جنية تمردت على ظلم سليمان، وكسرت ختم الرصاص على قمقمه، تملأ فضاءات الدنيا ورحابها. وتحت قدميها تغور وتتلاشى مدن النحاس كلها إلى الأبد» (١٦). أحبت عامر عبد الحميد كما قدمنا لكنها حين التقت بوليد مسعود، وجدت نفسها تنسى عامرا وتنسى زوجها وابنتها وتذوب فى وليد، الرجل المتميز بصوته، ضحكته، بعينيه اللتين تتقدان كعينى نسر، وفمه الذى يوحى بالعناد والقوة والإغراء ومنذ اللقاء الأول تكسر القيود وتجن مريم بحب وليد أولا ثم يبادلها وليد حبا بحب، وتتلاشى مريم



بالطبيعة وبالحب من خلال مشهد جميل لا يصفه الكاتب من الخارج بل ينبثق من تيار وعن الشخصية مما يجعل المشهد نابضا بالحياة .

وتركض مريم عارية حافية إلى الأشجار ترقص حولها، وتنفذ بواسطة جسدها لوحشية الليل المثخن بالنجوم، ينفذ فى الأشياء كلها وتنفذ الأشياء كلها فيه، وتلتقط صخرة من حوض من أشجار الورد، التى جرحت أشواكها جسدها العارى وتناولها لوليد ويلقيها على الفراش ويقرر : .. « سيكون مقتلى على يديك، وأنا واثق » (١٧).

وتبقى هذه الصخرة رمزا لشىء يصعب تفسيره، يستعصى على الفهم الكامل أنها رمز للألم الممتزج باللذة فى أعماق مريم، وتعترف مريم أنها وبعد سفرها للدراسة فى إنجلترا لم تستطع أن تجد أحدا بعد وليد (الجنس لا الجنس أمر آخر يختلف عن الحب بالمرأة) إن هذا الفصل بين الحب والجنس يعكس مفهوما واحدا نلمسه فى مفهوم الكاتب المثالى للعالم ولتحرر المرأة، إنه النموذج الغربى للتحرر والذى لا يعرف للحرية معنى سوى حرية الحب، ولايربط هذا المفهوم للتحرر بتحرر أشمل وهو تحرر المجتمع من الاستغلال، إن هذه الحالة من الحالات الفردية التى تعتبر نفسها متقدمة كثيرا على المجتمع، لكنها ستظل بمثابة نتوءات صغيرة جدا على سطح المجتمع، لن تحدث تأثيرها الفعال إذا لم تربط حركتها وتطورها بما يحدث من تغييرات شاملة فى المجتمع (١٨).



جبرا

وتأتى شخصية وصال رؤوف (شهد) لتوازى شخصية مريم أحيانا وتتفوق عليها فى بعض الأحيان، إنها أصغر عشيقات وليد، فى العشرينيات أنهت دراستها الجامعية وتعمل موظفة فى أحد البنوك تهتم بالأدب ولها بعض المحاولات الشعرية لكنها حيث تقرؤها على وليد تحس بالصغر والضآلة فأين مكانها بجانب عبقرية وتكامل وليد وتقرر أن نثره كان أجمل من كل قصائدها مؤكدة تفوقه الدائم عليها وعلى الجميع، إنها أكثر رقة من مريم الصفار أقل جنونا وأعمق مشاركة لوليد فى مشاكله العامة حتى إنها تلتحق بمنظمة فدائية فى نهاية الرواية كى تشارك وليد المصير نفسه. وكان من المتوقع لوصال رؤوف (شهد) أوصاف مختلفة عن مريم تكمل الناقص وتسد بعض الثغرات الموجودة فى شخصية مريم، لكننا لا نلمس فارقا كبيرا يذكر.

تتقدم إلينا وصال بطلة فردية تؤمن بالمعجزات التى تهبط من السماء كصورة ملأى باللآلئ (واللآلئ مجوهرات مكملات للذهب والماس اللذين يردان بكثرة فى تشبيهات وليد ومريم)، والمعجزة هى حبها لوليد الذى حلمت به دائما والتجربة معه هزت الأرض تحت أقدامها كما هزت الأرض تحت أقدام مريم الصفار وساورها هم ألح عليها وهو: أن وليد هو.. أنا. الحب جعلنى مثله أحمل المتناقضات وأرفض القرار على فكرة تجريدية أخيرة.

ونتساءل عن الضرورة الفنية التى تنجم عن خلق بطلتين ذاتيتين متقاربتين فى الصفات لتوازيا وليد؟ ويكاد القارئ يقتنع أن وليد الفذ قد وجد أخيرا ضالته فى (شهد) وأنه لاضرورة لعلاقات أخرى لكننا نجد أن علاقاته لا تتوقف حتى مع حبه المؤكد (لشهد)، كما فى علاقته مع جنان التامر، ومقابل اللآلئ التى يبعثها وجود وليد حول شهد، تسقط مرة أخرى عليها ملأى بالعقارب حين اختفائه مما يؤكد على ذلك الوجود التابع الذى تجسده المرأة فى أدب جبرا لذلك لا يأتينا انتماء شهد وذهابها للالتحاق بمنظمة فدائية منطقيا مما يشعرنا بإقحام الأفكار التى يريد أن يثبتها الكاتب بشكل واضح دون أن تأتى النهاية طبيعية منسجمة ومتسقة مع بناء الشخصية.

المرأة: الجسد / الروح

تقدم إلينا المرأة/ البطل عند جبرا من خلال علاقتها بالرجل، وبالذات من خلال علاقتها بالشخصية المحورية: وليد مسعود. وإذا أخذنا واحدة من الشخصيتين اللتين أولاهما جبرا عناية فائقة حينما رسمهما وهى شهد، وصال رؤوف، فذلك لأن وصال تكمل ما فى أفكار وليد مسعود عن المثال والواقع، وتمضى فى اتجاهه حين تلتحق بمنظمة فدائية، وتدخل الأرض المحتلة بعد اختفائه.

يرسم الروائى المرأة من خلال الرجل أولا وأخيرا. وهى مهما تمردت فهى امرأة تابع لا تكتشف قدراتها إلا من خلال الرجل ولا تكتشف مواهبها إلا من خلاله أيضا. وحينما تختار طريقها فهو طريق اللحاق بالرجل والمضى فى اتجاهه «تجربتى معه، بالنسبة إلى تجاربى الأخرى، هزت الأرض تحت قدمى. فتجاربى (وربما كنت فى ذلك كغيرى من الناس) تمضى عادة على مبعدة من هؤلاء الذين هم من التجربة نفسها: كنت أعى نفسى كشىء منفصل، كشىء ينفعل بقوى خارجة عنه ولا يندمج فيها. أما مع وليد فقد جاءنى ذلك الكشف الغريب بأننى أندمج، أصير، أتداخل، وأعود وأنا غير ما كنته قبل ذلك» (١٩).

وعندما تخرج وصال من ذاتها وتدخل فى علاقة متينة مع وليد تهبط عليها المعجزات كصرة ملأى باللآلئ(٢٠). وترى فجأة روعة الوجود مجسدة: روعة الكون والأشجار والأثمار والغابات والجبال والبحار وشلالات الدنيا كلها (٢١). إن رحلة وصال هى رحلة ذاتية من ذاتها إلى ذات وليد حيث تعقد بينها وبينه عقدا ليس من أجل تغيير المجتمع وإنما من أجل الالتحام بينهما. نحس وصال امتداد وليد، الامتداد المتناقض وليس الامتداد الساكن «فكونى أنا هو، أوهو أنا، ليس معناه أننا على اتفاق سكونى، إنه يحمل المتناقضات ولا يستقر على مجرد أسود وأبيض، وهأنا أغدو شبيهته. الحب جعلنى مثله. أحمل المتناقضات، وأرفض القرار على فكرة تجريدية أخيرة» (٢٢). تخرج وصال من جلدها كى تدخل فى التئام لا ينفصم مع وليد، ويدعو جبرا هذا الالتئام إنه التئام إلهى (٢٣). تخرج من جذورها كى تنغرس فى أرض الرجل راضية قانعة بمصيرها. «أريد الحديث عن اقتلاعك لى: اقتلاعك لى من جذورى. ومحاولتك

أن تزرعني في أرضك. ثم بقيت مغروسة، غير مزروعة. أتلقى حرارة الشمس ومياه الأرض، ومع ذلك أبقى مقتلعة ملتفة على جذعك وأعضائك. وحياتي لا تتغذى بالشمس أو المياه بل بما أمتصه من نفسك أنت» (٢٤). هي متمردة على أهلها وقيمهم، تخرج من أسار العائلة لتدخل أسارا آخر باختيارها. هو أسار الرجل الذي أحبته وامتلكها وغرسها في أرضه والذي حين يغادرها تسقط عليها من السماء، مرة ملأى بالعقارب (٢٥).

تتبدى المرأة/ البطل، المرأة/ الجسد/ الروح في شخصية وصال أكثر ما تتبدى، إذ إنها مختلفة عن النساء اللواتي عرفهن وليد مسعود في أنه أحبها جسدا وروحا بينما أحب النساء الأخريات جسدا فقط، تقول وصال: «خطاياك معي كثيرة، ليس أقلها أنك علمتني هذه الكلمة «الجسد»، وأنت أشد من عرفت في حياتي تعلقا بأمور الروح، أمور الذهن، بأمور لا تمت للدنيا بشيء. أوقعتني هكذا في خطيئتك أن تلهب الجسد، ثم تبحث عن الجمر في الروح» (٢٦). ويبقى وليد في لقائه بالمرأة ليبحث عمن لديها عناد أمه وكبرياؤها، حيث يزاوج بين المرأة/ الأم، المرأة/ الأرض، تلك المرأة التي يفضلها أخيرا حين يهجر كل من عرفهم من النساء ويذهب إليها.

وحين تلتقي وصال بمروان، الفدائي، ابن وليد تحس بالانتماء إلى ما ينتمي إليه كلاهما حتى إنها تطلب من مروان أن يعلمها ضرب النار (٢٧). ولا يبدو هذا الطلب منسجما مع ما تريده من الحياة. بل إن هذا الطلب ربما كان من أجل أن تكون في عيني وليد. وحين يختفي وليد تصمم وصال أن تخرج من بلدها كي به، ولا تتردد كثيراً حتى تصل إلى اقتناع أنه في الأرض المحتلة باسم آخر. وربما بشكل آخر (٢٨). وما قرارها أن تلحق به إلا عودة إلى الاتصال به وبعد الانفصال عنه، وتنفيذا للعقد الذي عقدته بينها وبين نفسها أن تبقى متداخلة مع وليد حتى النهاية. «إذا كان يسكن كهفا، سكنت الكهف معه» (٢٩). وتجمع وصال معلوماتها عن سفر وليد واختفائه من أصدقائه في عمان وفي بيروت وتصل إلى استنتاج واحد هو أن وليد قد اختفى عن قصد ليضلل ملاحقيه لكي يستطيع أن يتحرك بحرية خلف خطوط العدو «إنه يريد أن ينتقم لمقتل مروان. على طريقته، على طريقته المجنونة العنيدة. ويوم يشعر أنه قد شفى غليله، سيعود. سيعود، حدست يوما بأنه قتل. كنت اراه رؤية العين والرصاص ينصب في جسده، وهو يتلوى ويتدحرج والرصاص يلاحقه. ولكنني الآن أحدس بأنه قهر الموت» (٣٠). وحين تثق بصحة استنتاجها تقرر: تركب الطائرة إلى بيروت. «لقد التحقت بجبهة فدائية. وجاءتني منها رسالة تذكر الجبهة التي التحقت بها. وأنا الآن في انتظار المزيد من أخبارها. وهل أقول ربما أخبار وليد» (٣١).

يصور الروائي المرأة هنا (وقد وصلت إلى يقين تنقل الإحساس به إلى صديقها د. جواد حسني) بأنها محاطة بوهج نوراني يذكرنا بربط المرأة بآلهة الحكمة. هو لا يثق بقدرات المرأة الفكرية والعقلية إلا بارتباطها بالرجل. وحين تفكر وتثق وتقرر فإن صفاتها تبتعد عن الأنسنة وتقترب من الألوهية. ويتبدى هذا المشهد الحواري الذي يدور بين وصال (شهد) وبين د. جواد حسني حين تخبره وصال باستنتاجها وتقرر في نهايته السفر واللحاق بوليد. يصاب د. جواد برعب خاطف لا يدوم أكثر من ثانيتين اثنتين «إذ شعرت أن ظلا كبيرا يهوي على أشبه بجناحين أسودين ضخمين يحطان فوق رأسي ثم يرتفعان ويتلاشيان عبر سقف الغرفة، عبر سماء الحديقة. ووجدتني لغير ما سبب أفتح النافذة، كأنني أستنجد بمنقذ قد يأتيني من الخارج» (٣٢). وبقيت ترقبني ووضعها لايتغير، وكأنها لم تسمعني. ركزت انتباهي في وجهها المشع وسط شعرها الفاحم، في شكلها القوطي الرابض في طرف من المقعد، في قميصها الأسود، المفتوح العنق، في القرآن الذي على صدرها... لحظات من وهج نوراني مذهل، ثم انطفأ كل شيء» (٣٣).

وحين نقارن بين موقف «وليد مسعود» وموقف ولده «مروان» من العمل الفدائي نحس باتساق موقف «مروان» بينما نحس بإقحام فكرة العمل المسلح على شخصية «وليد مسعود» بعد أن استقر في بغداد، وناضل بوسائل أخرى. ومن الواضح أن جبرا يرسم شخصية وليد المنتمي لمنظمة فدائية بشكل رومانسي بعيد عن معرفة بواقع التنظيمات الفدائية السياسية. ولا أظن من الضروري أن يمارس الكاتب قناعات أبطاله، لكن من



جبرا

الضرورى أن يكتب الكاتب عما يعرف كما يؤكد جبرا إبراهيم جبرا بنفسه:

«أنا لا أكتب عن شيء إلا إذا خبرته بنفسى، وبحكم عملى أو حياتى الثقافية. فإن أكثر الناس الذين اتصلت بهم كانوا من المثقفين» (٣٤).

ومن الواضح أن خبرة العمل الفدائى خبرة ظلت حلما فى ذهن الروائى ولم يخبرها مما جعل شخصية وليد البطل، شخصية رومانسية تسبح فى الحلم والخيال. وإذا كان وليد مسعود «الرائد، البانى، الموحد، العالم، المهندس، التكنولوجى، المجدد، المحرك للضمير العربى بعنف، دوره الأهم هو تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحب، على التمرد، على السلفية - تحقيقا للثورة العربية كلها» (٣٥)، فكيف لم يعرف أهمية هذا الدور بالإضافة إلى الدور القتالى!!!

يتمرد وليد مسعود تمردا فرديا وينضم إلى منظمة فدائية وهمية، ويختفى البطل/ الفكرة اختفاء فرديا رومانسيا. ولم يكن هذا غريبا على مفهوم الروائى للفرد والمجموع. إذ لم يكن عمره منسجما مع المجموع، وإذا كانت الثورة الجذرية لا تتحقق إلا بالمجموع وبالبطل الذى ينفصل عن الجماعة ليتصل بها ويحقق آمالها ويبرئ آلامها، كان مفهوما لدينا صعوبة أن نجد بطل جبرا بطلا من هذا النوع. يقول جبرا: «لم أكن منسجما مع محيطى، حتى وأنا صغير فى المدرسة كنت منسجما مع اثنين أو ثلاثة ولم أكن منسجما مع المجموع لأننى أشعر أنه يجب على أن أتخلى عما أؤمن بأنه هو الحقيقة أو الفضيلة (بالمعنى اليونانى الفلسفى) لكى أنسجم مع المجموع (٣٦).

ويعبر جبرا عن رأيه بالجمهور وبالتعامل معه أبلغ تعبير فى مقالته التى تتناول أنكار الناس لتوفيق صايغ الشاعر، مؤكدا نظرته المتعالية على الجمهور، مسلما بأن التعامل مع الجمهور لا يستدعى انتظار رأيه فى الجديد عظيم الأهمية (٣٧).

لم يفكر الكاتب بأهمية أن يتجه للشعب وللجمهور، الذى لا يظل موقفه ساكنا لا يهتم بما يمكن أن يساهم فى رفع مستوى وعى الجمهور.

إن هذا يحتاج إنسانا مناضلا يؤمن بالشعب وبالجمهور وبحتمية التغيير، يؤمن بدور الشعب الذى «صنع التاريخ ويغير العالم ويغير نفسه. ويضع فى باله شعبا مقاتلا وبالتالى مفهوما عدوانيا لما هو شعبى» (٣٨).

والمقصود بالشعبى هنا «فنا مفهوما للجماهير العريضة يتبنى ويثرى أشكال تعبير هذه الجماهير يعتمد منظورها، يؤكد هذا المنظور ويصححه، يمثل أكثر أقسام الشعب تقدمية حتى يمكنها من القيادة، وهو فن مفهوم لباقى أقسام الشعب، يرتبط بالتقاليد ويطورها، يضع بين يدى ذلك الجزء من الشعب الذى يعمل على الوصول إلى القيادة والمعارف والمنجزات التى يستحوذ عليها الحكام الحاليون» (٣٩). هذا الفرق بين كاتب يكتب وبذهنه الشعب غير غافل عن الجديد الفنى وبين كاتب لا ينتظر سوى الإعجاب بكتابته من هذا الشعب، غير عابئ بما يمكن أن يساهم فيه هو من أجل أن يفهمه هذا الشعب. الفرق بين كاتب رومانسى وكاتب واقعى.

اللغة:

لغة الرواية متينة صلبة متماسكة مع شخصيات الرواية، الأبطال مثقفون تمتلئ لغتهم بالتعابير الأدبية والفنية، ويكثر فيها استخدام الشعر، وبعض الألفاظ الإنجليزية باللغة الإنجليزية (٤٠). وبعض الألفاظ الإنجليزية باللغة العربية (٤١). كما تنضح اللغة بالشعر فى السطور وما بين السطور، وذلك متوقع من كاتب ناقد شاعر يكتب شعرا ويكثف التجربة الإنسانية ويقطرها.

ونستطيع أن نقول إن كلمات جبرا إبراهيم جبرا جميلة وإن مفهومه للجمال يملأ الرواية ويشع منها. يشبه الأحلام التى تجمد الماضى كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس (٤٢). والتراب يتحول إلى ذهب (٤٣). «لربما استطاع أن يتحدث عن إمكانية إيجاد التوازن فى الفن، فى الدين، فى التوحد بالجمال مثلا، التوحد بالجمال بعبادته» (٤٤). «إن الجمال، فى النهاية، هو الأهم، التأمل فيه، كتأمل الصوفى فى ذات الله» (٤٥)، يطلبون إليك أن تبدع، أن تلقى بالآلئ الأصالة لتبهر أعين الذين عشيت أعينهم منذ زمان» (٤٦). «لو أستطيع أن أضع الأحاسيس اللذيذة فى صندوق لشعشعت كالماس فى ليل بهيم فى عالم من البهائم» (٤٧).

ولو تساءلنا عن سبب اختيار جبرا للأحجار الكريمة حين يتحدث عن

الإبداع لوجدنا أن الأحجار الكريمة شيء جميل وثمين وليس له قيمة نفعية، وليس إشعاعها فى الليل إلا خاصية فيها، الفن هنا كالماس وكاللؤلؤ قيمته فى جماله، والقيمة الجمالية هى المبرر الأول والأهم لوجوده، ولعل أوضح مثال على لغة جبرا، هذه المقطوعة التى يسجلها وليد مسعود بصوته ويتركها لأصدقائه فى سيارته قبيل اختفائه. سأحاول أن أقف عندها وأرصدها كمثال على لغة المؤلف: يختلط الحاضر بالماضى فى لغة جبرا فى هذه المقطوعة. ومن خلال تيار وعيه تتدفق الذكريات ويتضح موقفه من المرأة ورؤيته لها.

الماضى

كيس للكتب أخضر بلون الزيتون يعلق

بالعنق

كتاب سير الأبطال:

هرقل ويوليسيس وأخيل وفطرخليس

أشجار الزيتون/ جداد الزيتون مستمر

أشجار زيتون عارية

شجرة زيتون/ أشجار الزيتون

التين والعنب

طنين النحل والدبابير

خبز الطابون وبيضة مسلوقة وزيتون

وخيار مخلل

كانت لأبى حكايات من خبز البلوط أيام

السفر برلك

كرات الثلج

أنا مستلق على سطح الدير العتيق

قرب الأجراس أعانق حجرا سقط

عن عموده

الماضى

ما أجمل الأعمدة واقعة أو مضطجعة
وفيها صدوع الشمس وبثور الأمطار شتاءً
بعد شتاء

شجرة اللوز الكبيرة

نقرش اللوز الأخضر الكبير بأسنان

تضرس أحيانا للحموضة اللذيذة

مريم فى الحاكورة تطعم الدجاج

جبل «خريطون»

تفاح المجانين

أذكر تفاح المجانين الذى تحمله شجيرات

صغيرة بين الصخور أحمر براقا صقيلا

تستقر التفاحة فى الكف كالجوهر مغرية

بنعومتها وحمرتها

التفاح الأخضر

الماضى

أقاصيص كليلة ودمنة

حكايات لافونتين

مريام جيبى الغدا لآكله مع مروان تحت

الزيتونة الكبيرة

الحاضر

آه جون كيتس أيها النجم الساطع

المرأة: واسعة العينين، كبيرة الفم،

نهداها ككرتين من عاج وتنورتها حاسرة

ملحومة حول خصرها، وفخذاها

يستقبلان حرارة النار اللاهبة على مهل

فى الموقد

الأسود الكبير.

ريـــا ـ حننت إلى ريا ونفسك باعدت

مزارك ـ

(شطر شعرى)

سرة كرصعة الخد فى بطن أملس

كتلة من تلال الأفق البعيد

شهد : آكلك ألحسك كالشهد

مروان وشهد

الكلمات الكلمات

أنا الغنى وأموالى الكلمات

الشعر ـ الأغنية



جبرا

قلت لها خيه خيه   اسقينى شربة ميه
وأنا رايح ومروح   ومنقى درب القبليه
قالت لى أشرب واتهنا يا ريتو صحة وهنيه

الحاضر

إنها الموسيقى التى لا أستطيع التخلى
عنها كالمدمن سرا لا يستطيع إطلاع أحد على
أحلامه اللذيذة.
الماكرة الرهيبة
أتكلم بكل لغات الأرض

المـــرأة: ساهرة لا تعرف للخطيئة الأصلية معنى، وعذرتها فى ريعانها كوردة من ورود بغداد الحمراء الجذوبية وعيناها الواسعتان تشعان بخواطر محرقة كالنيران الجائحة فى ليالى الجفاف.

أوركسترا العصافير

الألوان : الأسمر إلى الأشهب
فالأزرق فالبنفسجى
القرص الأصفر الدامى

Margaret are Yor grieving over golden grove unleaving

أتحزنين يا **شهد** على آجام الذهب وهى تنضو عنها أوراقها كما نضوت عنك ثيابك ورقة ورقة.

الحاضر

مروان مروان ها ويبقى الألم
وكل دمعة كالسكين فى الجرح يا مروان
ويبقى الألم حتى فى المشاهد النائية الفسيحة
حيث البحر والمراكب والصيادون وحيث
الغابة وآجام الذهب تنضو عنها أوراقها
لتكشف عن الوحوش التى داهمتها رياح
الخريف ففرت معها الملائكة وهى تصيح:

المسرح: جمجمة يوريك
أوفيليا / هاملت

وجه **شهد** كالجوهرة، كتفاح المجانين وهى
تعرض لى حلمتيها كنذيرين بالثواب والعقاب
ترفع تنورتها أكثر لتقنعنى أن لها أجمل
فخذين على ضفاف دجلة منذ أن أخفقت
عشتار فى إغراء جلجامش.

موتسارت
لو أستطيع أن أضع الأحاسيس اللذيذة فى
صندوق مخملى لشعشعت كالماس فى ليل
بهيم فى عالم من البهائم.

الحاضر

أهرب أهرب أهرب وقلت أين أهرب
قالت: أهرب أينما يأخذك جناحك
وكتبت ذلك وعنونت الغلاف توذى وايلد دك
لا فرق لا فرق لا فرق لا لا لا
تأتى شهد عبر الفرات وعبر البادية لتلقى
حبيبها وهو يقذف بالكلمات فى رحم الظلام
الأنثى التى تحبل بالمستحيلات
جواد يكتم دهشته لكثرة من عرفت من
النساء، باحثا عن تلك التى لها عناد أمى
وكبرياؤها.

* * * *

حيث نبحث عن المأثورات الشعبية وأثرها فى تشكيل المرأة/ البطل من خلال تيار وعى وليد نجدها تتركز فى معتقداته حول المرأة وموقفه منها، ، بالإضافة إلى استخدام بعض الأغانى والمواويل الشعبية، تتواصل صورة المرأة من الماضى إلى الحاضر، صورة الأم التى ترتبط بالوطن الجميل: مريم فى الحاكورة تطعم الدجاج - مريم جيبى الغدا لآكله مع مروان تحت الزيتونة الكبيرة، تلك الزيتونة التى - طالما ارتبطت بالمرأة وعطائها وأصالتها - فى التراث الفلسطينى، ثم صورة المرأة الحسية فى الحاضر التى تطغى على صفحات الرواية وعلى وعى وليد (الذى نقف عنده) وصولا إلى الصور التى يبحث عنها وليد، صورة الأم العنيدة، الصعبة المنال،

وتربط كلماته بين المرأة والموسيقى والشعر والوطن برابط واضح: (آه جون كيتس أيها النجم الساطع أنا الغنى وأموالى الكلمات....) قلت لها خيه يا خيه....) إنها الموسيقى التى لا أستطيع التخلى عنها كالمدمن سرا لا يستطيع إطلاع أحد على أحلامه اللذيذة الماكرة الرهيبة (٤٩). «كلمات، كلمات، كلمات...» همس فى أذنى من بين خصلات شعرى، وقد وقف خلفى واحتوانى بذراعيه كلمات، كلمات، كلمات: أروع ما وهب الله للإنسان» (٥٠)

أما تشبيهاته فهى مرتبطة بالأرض والمرأة والوطن والأحجار الثمينة أيضا:

الأرض/ كيس للكتب أخضر بلون الزيتون.

المرأة / الحس - سرة كرصعة الخد فى بطن أملس كتلة من تلال الأفق البعيد - شهد آكلك ألحسك كالشهد - تأتى شهد عبر الفرات وعبر البادية لتلقى حبيبها وهو يقذف بالكلمات فى رحم الظلام .

الطبيعة / ما أجمل الأعمدة واقفة أو مضطجعة وفيها صدوع الشمس ويثور الأمطار شتاء بعد شتاء .

الأرض وما تنتج / عذرتها فى ريعانها كوردة من ورود بغداد الحمراء الجنونية وعيناها الواسعتان تشعان بخواطر محرقة كالنيران الجائحة فى ليالى الجفاف .

الأحجار الثمينة والمرأة / آجام الذهب وهى تنضو عنها أوراقها كما نضوت عنك ثيابك ورقة ورقة - حيث الغابة وآجام الذهب تنضو عنها أوراقها لتكشف عن الوحوش التى داهمتها رياح الخريف.. وتحفل لغته بالإضافة إلى التشبيهات والشعر والموسيقى بأثر الثقافة الأجنبية بالإضافة إلى بعض من الثقافة العربية القديمة .

مقابل كليلة ودمنة من تراث الأدب العربى نجد ذكرا الحكايات لافونتين ومسرح هاملت وموسيقى موتسارت وكيتس وحكايات الأب عن خبز البلوط أيام السفر برلك والتب يتحدث عنها بتوسع

والتى لا يتحدث عنها بتوسع.

هذا نموذج مكثف للغة الروائى التى تحفل بتكرار لهذه الاستخدامات فى اللغة لغة المثقفين ـــ يونج (علم النفس)، زجاجة بوجولية ـــ أحلم إذن بالضبط كما أوصى لينين: دع الجماهير تحلم.

- بعض الأمثال الشعبية ـــ المرأة الكنز. بتجيب رزقها معاها.

- بعض الاستعمالات الشعبية ....) نحن الثوار جيناكم نحن الثوار - بعض الهتافات فى المظاهرات...) ديروا المية عالصفصاف. نحن الثوار ما بنخاف.

- بعض الهتافات الشعبية التى تقال بالأفراح ـــ ياحلالى يامالى ياربعى ردوا عليا»

- الثقافة الغربية ـــ مكيل أونامونو (كاتب أسبانى) أندريا مانتيا (رسام النهضة الإيطالى).

- الموسيقى الغربية ـــ متواليات الهاربسيكورد لبورسيل الموسيقى الكورالية، والموسيقى الدينية التى يرقص عليها وليد مسعود. مونتفردى ماجنيكات لستة أصوات عام ١٦١٠. موتسارت.

- حكايات قديمة ـــ جلجامش/ الإسكندر/ حكايات الأب.

- كتب/ كتاب ـــ شكسبير/ هاملت/ أفلاطون: الوليمة/ ريلكه من المرثية التاسعة.

يلاحظ من هذا الرصد قلة استخدام الكاتب للتراث العربى بالمقارنة مع الحضارة الغربية التى تتجلى فى لغة الكاتب بشكل واضح جدا بعد أن تمثلها تمثلا واضحا إذ ليست هى الاستعارة لبعض الأسماء وزجها فى الرواية بل هى التمثل الكامل للحضارة الغربية وقيم هذه الحضارة.

ويلاحظ استخدام الكاتب للغة الشعرية فى الرواية . وأوضح مثال على هذا الاستخدام الفصل المعنون «وليد مسعود يخترق أمطارا تتجدد»(٥١). مطر ما أعذبه ما أمره. أحبه، أخشاه، أترقبه، وأتمنى استمراره، وأتمنى انقطاعه. أصواته الناقرة، الضاربة، المخرخرة، تثيرنى، فأريد الحب، والغناء، وأريد التلاشى والموت (٥٢).

هذه اللغة. حية. متفجرة. تؤدى فعلها كالطلقة السريعة وتأخذ القارئ معها



جبرا

فى جو مشحون. متوتر. وتصف. وتطلق تشبيهاتها المملوءة بالجمال وهى حين تتحدث عن القتل والتشريد والقمع لايبقى فى أنفسنا أثر إلا للجمال. الجمال الممتد على طول الفصل وطول امتداد الرواية والذى يعيش به البطل الكلى، وليد مسعود، ويعشش فيه. «كانت تلبس المطر كما تلبس الثكلى ثياب الحداد.

رأيتها تتلألأ كجوهرة أو تملأ أجواءها عصافير السنونو، ورأيتها والثلج كثياب العرائس يملأ طرقاتها وسطوحها. ورأيتها يوم ٧ حزيران ومدافع الإسرائيليين تدك منازلها، وتصرع أهلها، ثم جاءوا بعد الظهر فاتحين محتلين» (٥٣).

إن جبرا وهو يصف جمال فلسطين يسقط فى الرومانسية ويغفل عن رؤية واقع الصراع. «إن الكاتب الوطنى الذى لا يمتلك منظورا طبقيا يتجه غالبا إلى تمجيد الذات الوطنية إزاء الغازى لها، يضع لها صورة متوهجة الجمال عادة ماتسقط فى الرومانسية ويميل إلى تصوير حياة الشعب قبل قدوم الغازى كفردوس مفقود» (٥٤). وإن كان للتمجيد المطلق للذات الوطنية ميزة مساندة الناس بتعميق ثقتهم فى النفس ودفعهم لمواجهة الغزاة إلا أن له عيوبا متعددة. من أبرزها بناء صورة زائفة للواقع والسقوط المرجح فى «الشوفينية». ويتبدى هذا العيب الأخير فى تمييز وليد مسعود عن كل ماحوله (٥٥).

الزمكانية فى بناء المرأة البطل فى رواية (البحث عن وليد مسعود) د. «جبرا إبراهيم جبرا» «مريم الصفار، وصال رؤوف، وضيق المكان».

رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» من الروايات الفلسطينية التى تأثرت بالتغيير الذى طرأ على تطور الرواية على يد **هنرى جيمس**، الذى خلق شكلا جديدا للرواية عرف فى النقد الأدبى برواية «وجهة النظر»، حيث تقوم الشخصيات والأحداث والمكان والزمان كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات حيث يتيح هذا المنظور البعد عن الوصف الخارجى للشخصية والتعرف عليها من الداخل «منذ اللحظة الأولى التى تلج فيها إلى عقل الشخصية القصصية فإننا نلتزم (بوجهة نظر) تلك الشخصية وينتج عن هذا أنه كلما كان إدراك هذه الشخصية أعمق، كانت تجربة القارئ أمتع وأعذب. ويجب ألا يفوت المؤلف أن لوعى الشخصية حدودا يجب أن يقف عندها فيجب ألا يجعل من الشخصية ذات الذكاء المحدود، شخصية واسعة الإدراك، كما أن عليه ألا يفرض حدودا على شخصية، بإمكانها بما فيها من كفاءات أن تذهب إلى مدى أبعد» (٥٦).

يروى جبرا الرواية من زاوية شخصياتها الروائية ومن خلال وجهة نظرهم دون تدخل منه. وحين نرصد الفصول التى أفردها لحديث الشخصيات الروائية نجد أنه أفرد من هذه الفصول فصلين للمرأة، رغم أن وجود المرأة يتخلل الرواية جميعها فهى موجودة كزوجة (ريمة) زوجة (وليد مسعود). وكأم: (نجمة) والدة (وليد مسعود). وعشيقة: «مريم الصفار».

«وصال رؤوف» و «جنان التامر». وصحيح أن وجود المرأة متعلق بوجود الرجل دائما (وليد مسعود) ولكن شخصيات الرواية جميعها تتحدث من خلال البطل الغائب (وليد مسعود)، لكن إفراد المؤلف فصلين فقط للمرأة كى تعبر عن نفسها من مجموع اثنى عشر فصلا مرتبط بموقف المؤلف من المرأة. هذا ما سنحاول أن نوضحه من خلال الولوج إلى أعماق المرأة فى الفصلين المذكورين «مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها» و «وصال رؤوف تكشف أوراقها».

مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن (أعماقها):

تتضح الزمكانية فى هذا الفصل من خلال الزمن النفسى المتداخل مع المكان. هو المكان المغلق داخل الزمن المحدود. تبدأ بالتعرف على مريم الصفار من خلال المكان الضيق دون تحديد للزمن التاريخى فهو الزمن النفسى الذى يروى من خلال تكنيك (المونولوج الداخلى) و(مناجاة النفس) ممتزجين معا: «أين

يقع رجل كعامر ناجى عبد الحميد من بنية المجتمع فى مدينة كبغداد؟

فى كل مدينة من مدن الغرب الكبيرة هناك دائما ثلاثة رجال أو أربعة من طرازه. يتنافسون فيما بينهم كمراكز جذب لذوى الشهرة، والجمال والشخصية الفذة، (٥٧).

يبدأ حديث مريم الصفار أول مايبدأ بالحديث عن عامر عبد الحميد، أحد عشاقها، هى بهذا تحدثنا بالمسألة الأولى التى توليها الأهمية ألا وهى علاقتها بالرجل الذى هو عالمها الضيق. مكانها الضيق، وتسترسل فى الحديث عن عامر عبد الحميد، العراقى الذى يرتبط ببغداد ارتباط أبناء طبقته بها حيث الموائد العامرة، والمطبخ العصرى المزود بالمؤن التى تكفى حيا بكامله فى سنة مجاعة، ومجموعة خموره الفرنسية والألمانية وأنواع الويسكى الأسكوتلندى واليابانى. وضروب الأجبان الفرنسية والإنجليزية والسويسرية والدانماركية. هذا هو المكان الذى يعنى عامر عبد الحميد وطبقته. ولاننسى أنه بالإضافة إلى ذلك يستقبل أهل الأدب وأهل السياسة وأهل الموسيقى. وحاضره هو هذه الحفلات واللحظة العابرة السريعة. وهو صديق وليد مسعود الذى يتممه كما تؤمن مريم. ومن خلال الحوار الذى يقطع السرد نتعرف على وجهة نظر عامر عبد الحميد وأصدقائه من العالم، نتعرف على إبراهيم الحاج نوفل ووليد مسعود وهشام زوج مريم الصفار، ومن خلال سرد مريم نعرف أخبارا عن وضع الشخصيات الخارجى، عن وضعها المالى، ولا تقف مريم وقفة مطولة عند هذه التفاصيل فهى لا تعنيها بالدرجة الأولى، إنها تريد أن تتحدث عن بطلها الغائب بل بطل الرواية الغائب (وليد مسعود) فتتحدث عن عامر أولا، ثم تأتى إلى الحديث عن مركز اهتمامها (وليد مسعود) فتعود بذاكرتها من خلال الاسترجاع إلى فترة زمنية سابقة لاتقل عن خمسة عشر عاما فهى تتحدث عن تخرجها من كلية بيروت للبنات قبل زواجها ثم فترة زواجها مستخدمة ضمير المتكلم من خلال المونولوج الداخلى المباشر المختلط بالمونولوج الداخلى غير المباشر لتكشف أنها تزوجت بالشخص غير المناسب وأن هذا هو السبب فى كرهها لزوجها وإحساسها بأنها تريد شخصا آخر. «ماذنبى إن كنت جميلة، واجتذبت الرجال دون وعى منى؟ أيغار من ذلك؟ إذن فلأ بالغ فى إظهار جمالى، واجتذاب الرجال! أردت العودة إلى الدراسة لاستحصال الماجستير، ذريعة للابتعاد عنه سنة أو سنتين. أردت أن أكتب رواية. أردت أن أدعو إلى بيتى الرسامين والنحاتين والشعراء. أردت ألا أسمع كلمة عن الوظيفة والموظفين والرؤساء والمرؤوسين. أردت أن أرى مشاهير الناس فى بيتى، عربا وأجانب - أساتذة، صحفيين، دبلوماسيين، سياسيين. وبقدر ماجعلت أرى عامر، أو وليد مرهفا بارعا، غير متوقع، جعلت أرى هشام بليدا، متكررا لا أتوقع منه اثارة، (٥٨).

من خلال هذا المقطع من المونولوج الداخلى المباشر نلاحظ التكرار الذى يدل على التأكيد، ومحاولة التبرير لتصرفاته الشخصية اللاحقة وتعود مريم بعد ذلك إلى ماضى أقرب هو ماضى علاقتها الخاصة بعامر عبد الحميد، وتصف بأمانة طريقتها فى جذب الرجل إلى شباكها. وأثناء وصفها للحظة دقيقة خاصة من علاقتها بعامر تصف مشاعرها الداخلية بالنسبة للبطل الغائب (وليد مسعود) مما يشكل إقحاما وحضورا للغائب فى كل لحظة من لحظات الرواية: «كان فرحى هائلا ذلك المساء. عندما تركتنا سوسن وحدنا، لتهيئة بعض الطعام فى المطبخ، وقعت بين ذراعى عامر كامرأة حرمت الحب سنين طويلة وأود لو يطالبنى بكل ما أملك فأقدمه له راضية فى الحال (وخطر فى تلك اللحظات خاطر من حيث لا أدرى، وهو أن وليد أيضا قد يقبل على بتلك الحرارة لو أردت!) (٥٩).

تنتقل مريم بأفكارها من عامر إلى وليد قبل أن تنتقل بعلاقتها فعليا إلى وليد حيث تنسى عامر وتنسى كل الرجال. إذ إنه الوحيد الكفيل بإرواء ظمئها المستمر للحب. وحده ولا أحد غيره. البطل الغائب «الفاعل المستتر» الذى لايكف عن الظهور الفاعل بين سطور الرواية كلها رغم غيابه المعلن منذ أول الرواية.

ومن بغداد إلى بيروت تطير مريم كى تنفرد بعامر لكنها تجد وليدا كى تبدأ علاقتها معه. ولم يكن الانتقال من عامر إلى وليد غريبا على مريم فقد مهدت لعلاقتها بوليد منذ بدء حديثها. كما أن حديثها عن عامر كان مقترنا دائما بالحديث عن وليد. والمقارنة بينهما كانت منذ البداية فقد اعتبرتهما مريم متممين لبعضهما على الرغم من تناقضهما



جبرا

الظاهر واعتبرت أن وليداً ما هو إلا وجه عامر الثانى، ولم يكن مصادفة أن عامر يعطى بيته فى شملان لوليد كلما ذهب هناك وأن اللقاء الذى كان يجب أن يتم بين عامر ومريم قد تم بين وليد ومريم وفى المكان نفسه. المكان المغلق. لقد بدأت مريم علاقتها بعامر فى بيت سوسن عبد الهادى، وهى تبدأ علاقتها بوليد فى بيت عامر عبد الحميد. لا يجعلنا جبرا نغادر غرفة من الغرف إلا ليحصرها فى غرفة أخرى فى مكان آخر. تبدأ العلاقة مابين مريم ووليد بحوار طويل. كما تبدأ علاقة وليد بشهد (وصال رؤوف) بنفس الطريقة الفنية. ومن خلال السرد بعد ذلك تصف مريم العلاقة الخاصة بينها وبين وليد. العلاقة التى تنقلها من الألوهة إلى الأنسنة، ويرقص الاثنان على أنغام دينية. وتنفجر مشاعرهما إلى أقصى غاياتها حيث إن مريم ترقص عارية فى حديقة البيت بين الأشجار تعبيرا عن نشوتها الجنونية. هذا المشهد الطويل يعقبه منظور ذاتى خارجى يتناول زيارة مريم ووليد لابنه مروان فى مدرسته الصيفية ببرمانا، وبعدها تنتقل إلى منظور ذاتى خارجى متقاطع مع الوصف تتحدث فيه عن زيارتها للقدس مع وليد. ولأول مرة نحس أن الزمان التاريخى أصبح مهما إذ إنها تذكر أن تلك الزيارة كانت فى صيف العام الذى سبق هزيمة حزيران ١٩٦٦م. قبل ذلك كان الكلام مجردا من الزمان، يقاس بالسنوات الطوال وبالتقدير مثل: عندما تخرجت فى كلية بيروت للبنات، نستطيع التقدير أنه قبل لا أقل من ١٠ ـ ١٥ سنة من تاريخ سردها لكنها لاتحدد تاريخها الزمنى إلا مع المكان الذى يشكل أهمية خاصة لدى وليد مسعود والذى لايمكن أن يبقى تحديدا غائما. إنه المكان المغتصب الذى أراد جبرا تثبيت ملامحه بطريقته الخاصة.

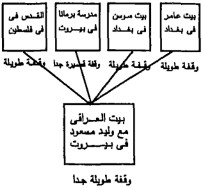
وكأن المدة التى يقضيها وليد مسعود بعيدا عن مكانه لا حضور لها على طولها، فى زمن الحاضر الروائى. كأن المدة هى خارج الزمن، أو مكان لا زمان له ولا تاريخ. وهكذا وبمجرد زيارة المكان/ الوطن يتحدد الزمن التاريخى، يحتل وليد يملأ مكانيته. وهو فقط الزمن عنده وهذا مانحسه من كلام مريم حين ذكرت القدس. ونتنقل من السيارة، والغرفة، وبيت شملان إلى عالم رحب واسع «رام الله هناك، وهنا بيت حنينا، وعلى اليمين القدس، التى اغتصبها العدو.

وليس لنا من معين. وهنا القدس التى سنحميها بدمائنا. وليس لنا من معين. وعند باب العمود استقللنا سيارة مرة أخرى، وبمحاذاة الأسوار، نزلنا فى طريق ضيق، ملتوية بين أشجار الزيتون. الطور وجبل الزيتون وراءنا، وراحت السيارة تلف وتنعطف، وتهبط وتصعد وأنا أتشبث بذراع وليد، وهو يتحدث عن هذه الأرض التى يعرفها شبرا شبرا، كما لم يعرف أى أرض، أو أى جسد. وبعد نصف ساعة كنا فى مشارف بيت لحم، ومنها نزلنا واديا آخر إلى اليمين، ثم صعدنا، صعدنا، بين الزيتون والصنوبر والكروم. إلى أين نحن صاعدون هكذا؟ إلى بيت جالا. بلدة صغيرة، تتلولب الطريق فيها صاعدة بين بيوت كبيرة قديمة، بين أناس واقفين بالأبواب، يتضاحكون، إلى أعالٍ أخرى إلى المزيد من الزيتون والصنوبر والكروم، وفى القمة كان هناك فندق وصلداه، والشمس المنخفضة تشع من بعيد فى عيوننا كقرص ذهبى كبير، وقد انكسرت حدتها، والريح تهب نشطة باردة عبر آفاق زرقاء، شفافة، تتوالى ولا تنتهى» (٦٠).

نحس بملامح المكان من هذا الوصف القصير الذى يدل على علاقة حميمة بالمكان، وليس كما رأينا سابقا أن العلاقة هى فقط بين الشخصيات فى مكان وزمان غير محدودين. فى النص السابق نحس بحركة المكان التى افتقدناها فى الفترات السابقة، كما أن النص ملىء بالتكرار الذى يؤكد حميمية العلاقة بالمكان كما يؤكد هذه العلاقة المتحركة تركيب الجملة فى هذه الفقرات فهى الجملة الإسمية المتقدمة للفعل. القدس التى اغتصبها العدو. القدس التى سنحميها بدمائنا عند باب العامود استقللنا سيارة. بيت جالا. بلدة صغيرة تتلولب الطرق فيها صاعدة بين بيوت كبيرة. الشمس المنخفضة وقد انكسرت حدتها.

بعد الخروج من القدس والعودة إلى بغداد ومن خلال السرد نعرف أخبارها الخاصة فقد انفصلت عن زوجها وسافرت إلى إنجلترا لا ستئناف دراستها بعد إحدى سفرات وليد الطويلة حيث حصلت على الماجستير فى التاريخ وعادت لتعمل فى جامعة بغداد.

ونتتبع الزمن المقترن بالمكان فى رسم توضيحى :



مريم الصفار تهتم من خلال هذا الرسم التوضيحى - بشكل جوهرى - فى ذاتها التى لاتتحقق إلا فى الغرف المقفلة ومع الرجل. ورغم حبها لوليد مسعود إلا أن حبها كان حبا لمن يحقق رغباتها أكثر من حبها لما يمثله وليد مسعود فهى لم تهتم كثيرا بولده الذى تعلق هو به تعلقا واضحا، حيث لم تقف عند زيارتها له إلا وقفة قصيرة جدا مع توقفها وقفة أطول عند القدس. حيث المكان الذى أحبه وتعلق به وليد مسعود.

أما فى فصل (وصال رؤوف تكشف أوراقها)، فإن وصال تبدأ الفصل بمنظور ذاتى يختلف حينا مع منظور مريم ويلتقى معه حينا آخر. «المعجزات. إنها تهبط عليك من السماء كصرة ملأى باللآلئ. يسقطها فى حضنك طير كبير، جميل مجهول، ضحى يوم مجنون».

«المعجزات هى هبات السماء هذه. فجأة ترى بين يديك روعة الوجود مجسدة: روعة الكون، الأشجار والأثمار والغابات والجبال والبحار وشلالات الدنيا كلها. وفى لحظة عمقها دهور سحيقة تعرف كل شىء وتنسى كل شىء. وتتركز اللذائذ كلها بعينيك، بيديك، بشفتيك» (٦١).

ندخل إلى أعماق وصال منذ اللحظة الأولى من خلال المونولوج الداخلى غير المباشر الذى يستخدمه ضمير المخاطب، التكرار، ويختلط رأسا بالمونولوج الداخلى المباشر الذى يتيحه استخدام ضمير المتكلم:

«عرفت وليد منذ سنوات. منذ أن كنت طالبة فى الكلية كنت أتصور إنه يجدنى جميلة محبوبة، ولكنه يتجاهل. وكنت أتجاهل أنا أيضا. كان فى عالم لاتصلنى به صلة أول الأمر. أراه وأنا مع أخى، أو أبى أو أختى. تحيات وحديث، وشىء من ضحك، وفراق فنسيان. ومرت السنوات وبقى اهتمامى بوليد، أو اهتمامه بى، أمرا يتردد بين الواقع واللاواقع كنت أتصور أنه كلما تعلق بامرأة ثم ما عادت تهمه وما عاد يهمها، ربما خطرت أنا بباله، كومضة من ومضات المستحيل وأنا تشدنى عاطفة مبهمة أخشى أن أستوضحها حتى لنفسى» (٦٢).

تبدى وصال فى بنائها منذ اللحظة الأولى امرأة حسية، وهى فى هذا تشبه مريم الصفار كما تشبه وليد بطلهما الغائب المشترك. نصاحب الشخصية من خلال زمانها الداخلى الذى ينطلق من الحاضر ويعود إلى الماضى كى نتعرف على الشخصية من داخلها ومن خلال علاقتها بالأحداث وبالشخصيات «فى يوم من أيام تشرين الأول، فى صباح انحسرت عنه حدة شمس الصيف أخيرا، والجهنميات تلتهب ألوانا خارج النافذة، وأنا مازلت أتناول الفطور، أخذت دليل التليفون وبحثت فيه عن رقم وليد مسعود» (٦٣).

هكذا بدأت علاقة وصال بوليد، وفى آخر حوارهما الطويل تكون العلاقة قد بدأت، كما بدأت علاقة مريم بوليد بعد الحوار التليفونى الذى صاحبه دعوة مريم إلى البيت العراقى. ونلاحظ أن الزمن الذى تحدده وصال لبداية العلاقة زمن كونى وليس زمنا تاريخيا «الصباح الذى انحسرت عنه حدة شمس الصيف أخيرا». هو الزمن الذى يتميز بالتكرار واللانهائية - كما رأينا عند الكاتب **يحيى يخلف**. كان هذا الحوار بين وصال ووليد قد تلا سهرة فى بيت عامر عبد الحميد. عامر الذى وصفته مريم الصفار وصاحبناها أثناء حديثها عنه ووصفها له. تصف وصال بيته من خلال سهرة جمعتها ووليد فى بيته: «بيت ملىء بالتحف والكتب، وحديقة تتسع لألف شخص، ملأى بالنخيل والجهنميات وأحواض الورد. وقد قسمت أشكالا تحدها جدران أقيمت هنا وهناك بارتفاعات متفاوتة بعضها أصم تنعكس عنه الأضواء، وبعضها يحوى أقواسا رهيفة تؤدى إلى محاسن تنق على جوانبها الضفادع، أو تؤدى إلى جدران صماء مظلمة.

متاهة الميدوتور، مصغرة، معصرنة. وهى تعكس ذهن عامر عبد الحميد، كثير التلافيف والشعاب، المتمتع دائما بتضليل



جبرا

نفسه والآخرين، والذى يستقر فى عمق ما مظلم منه، مينوتور يلتهم الناس والأفكار والأشياء ولا يشبع. ووليد يجتذب أناسا فيهم هذا التعقيد وهذه التلافيف أو هم الذين يجتذبونه» (٦٤).

يرتبط بيت عامر عبد الحميد بوليد مرة أخرى. فقد رأينا ارتباط الاثنين فى أعماق مريم ولكن الارتباط عند وصال مختلف، فلم يكن بيت عامر بالنسبة إليها مهما إلا بوجود وليد. وليد قارب الخمسين ووصال ذات الستة والعشرين عاما. وتلتقى وصال بوليد بالسيارة حيث يبتعدان عن المدينة فى طريقهما إلى الصحراء، ومن السيارة إلى البيت تعود إلى المساحة الضيقة حيث يصر المؤلف أن يحصرنا فى مكان معزول. هناك حيث يمارس الاثنان علاقتهما الخاصة كما فعل وليد مع مريم قبل ذلك.

وفى حين وصف وليد العلاقة مع مريم بالانتقال من الألوهية إلى الأنسنة يصف العلاقة مع وصال بالإلهية «لا أنكر أننى شعرت لمدة طويلة، أن الالتحام فيما بيننا لم يكن مجرد شهوة جسدية مع أنه كان يشتهينى بعنف، يذهلنى كيف يستطيع الإبقاء عليه. إنما الذى كان بيننا هو شهوة الالتئام بعد الانفصال أو خوف الانفصال بعد أن تداخل الصنفان واكتملا فى واحد «إلهى» (الإلهى من كلماته، لم أكن أعلم تماما مالذى كان يقصد بها إلا فى مثل هذه الحالة) » (٦٥).

ونتعرف عليها أكثر وأكثر من خلال تكنيك (المونولوج الداخلى) الممتزج بـ تكنيك (مناجاة النفس):

«وليد، كيف عرفتك وأحببتك، وغضبت عليك، وغرت، وجننت، وسهرت ألف ساعة أهذى بالكلمات لك! وكنت أعلم، كلما فعلت ذلك أنك تفعل الشىء نفسه بالضبط، تجن وتغار، ويجافيك النوم، وتشيلك بحار من الكلمات وتحطك، إلى أن يطلع الصبح، والسهد قد كحل عينك كما كحل عينى ، عينك الكحلاء «تحبينى، تقولى لى.. وليد لابد لى من الحديث الآن .. عينى الكحلاء تبحث عنك. فى غرفك المتداخلة، بين أثاثك المتناثر، بين أوراقك المكومة. ولم لا أقول إننى أبحث عنك هنا، فى دمى، فى دخيلة دخيلتى، بين حرقاتى التى كنت تلهبها وتطفئها على هواك؟ فلا تحدث ... حديثى يجسدك لى فيجسدنى أنا أيضا من جديد» (٦٦).

يختلط ضمير المتكلم مع ضمير المخاطب ليجسد لنا الشخصية ويساعدنا أكثر على فهمها وفهم نظرتها لنفسها وللحب وللعالم. ولقد أصابتها حمى الحب وحمى الولع بالكلمات التى يهيم بها وليد مسعود. وانحصرت دنياها فى أضيق مساحة ممكنة، انحصرت مابين الأثاث الذى تمثله الغرفة ومابين الأوراق التى تحتوى الكلمات ثم فى أعماقها ودمها. فى ذاتها. لقد اختلطت ذات وصال مع ذات وليد مسعود بحيث أصبحت ذاتا متضخمة. استخدم الكاتب علامات التعجب والاستفهام والعطف والتكرار كى يعبر عن الشخصية كما تحس وتشعر.

ويقسم المؤلف الفصل الخامس بوصال رؤوف إلى خمسة أقسام: يفرد القسم الأول للزمن النفسى الذى نصحب بواسطته وصال فى حديثها داخل ذاتها. وفى القسم الثانى نصحبها فى تعرفها على مروان: ابن وليد مسعود. وبينهما تمر مريم الصفار مرورا سريعا على لقائها بمروان تقف وصال وقفة طويلة مع مروان. امتداد أبيه. ونحس من هذا اللقاء أن إحساس وصال رؤوف بوليد مسعود وحبها له يختلف عن إحساس مريم وحبها له. إن وصال هى ذات الكاتب المتضخمة وهى ماترى مايراه وتحب مايحبه. نصحبها إلى بيروت وإلى مخيم صبرا من خلال المنظور الذاتى الخارجى، ومخيم صبرا لاتظهر ملامحه من خلال وصال وكأنها لم تره ولم تعرف كيف يبدو. لم تر منه إلا مروان وحين تريد أن تصف المخيم تقول:

«تلك المدينة المخيم التى أحسست أنها تعود بى إلى جوهر الأشياء المنسى» (٦٧). هى تصف إحساسها بالمخيم ولاتصف المخيم، وحين أخذ الرسالة منها وقرأها «ونحن واقفون على قارعة الطريق المزدحم بالناس» (٦٨). ثم حين يذهب إلى مكتب التنظيم الذى ينتمى إليه «جلسنا على مقاعد خشنة وسألنى عن أبيه، عرفنا على زميلين له يرتديان زيا كزيه. قدموا لنا شايا» (٦٩). ونصحب وصال فى جولة فى المخيم فلا نتعرف على المخيم «ذهبنا فى جولة فى المخيم وأخذ مروان يعرفنى على أناس كثيرين. وكانت بعض النسوة يقلن: «أهلا وسهلا بالعراقية. أهلا وسهلا بالبغدادية» وتخيلت أن إحداهن قد تكون أما لوليد. لقينا شبابا يعرفون بغداد، بعضهم درس فيها وتمديت

لو يقبلونى بينهم. نحن خارج الزمن والمكان رغم أن هناك فرصة حقيقية للناس مع الزمن والمكان، فالمكان ليس محصورا داخل غرفة وليس فى سيارة إنه بيروت وليس بيروت فقط بل هى بيروت. مخيم صبرا. الحركة والحياة والثورة. لانتعرف على أى ملمح من ملامح المخيم أو مكاتب الثورة مع وصال وكأننا نحلق معها فى سماء أخرى وزمن آخر. لانعرف عن المخيم سوى أنه مزدحم بالناس وعن مكتب التنظيم إن به مقاعد خشبية وإن به أناسا يلبسون الكاكى ويشربون الشاى ويتحدثون.

وصف فقير جدا لعالم غنى ملىء بالحركة يستخدم المؤلف الحوار الطويل هنا كى نتعرف على الشخصية وأحوالها الخارجية، ونحن نتعرف على مروان أكثر من خلال حواره مع وصال رؤوف، نتعرف على وجهة نظره فى والده، تلك الإمكانية التى يتيحها الحوار إذ يكشف عن الحدث الذى نجهله، ويساعده فى الكشف عن أحوال الشخصيات، ويجعلنا نتمثل أفكارها، وضعها، تاريخها وماضيها مستواها الثقافى والاجتماعى، تفكيرها السياسى. رد الفعل عندها إزاء الأحداث التى تعترض طريقها. وهذا مانتعرف عليه من خلال الحوار الطويل الذى يدور بين مروان ووصال رؤوف. نتعرف على ماخفى علينا من تاريخ وليد مسعود، الشخصية الرئيسية، نعرف أنه يتوق إلى دور أكثر فعالية فى الواقع السياسى يتوق إلى القيام بعمليات فدائية وأنه يناقش هذا مع المجموعة الفدائية التى ينتمى إليها. ونعرف أن ابنه مروان يعارض هذا الدور ويريده أن يكتفى بدوره فى التنظيم والتمويل وإيجاد العلاقات الضرورية كخلفية للقتال.

ونأتى إلى القسم الثالث الذى تعود به وصال إلى ماض قريب من خلال ضمير الغائب المختلط بضمير المتكلم الذى يتيحه تكنيك المونولوج الداخلى غير المباشر ونلاحظ هنا تحديدا لزمان تاريخى تتحدث عنه وصال وهو تاريخ عودة وليد من الأردن إثر حوادث أيلول ١٩٧٠، بعد هذه الحوادث بشهرين. أما المكان فهو البيت مرة أخرى.

«كان صباحا قائلا. راح يروى لى أخبار المجزرة البشعة التى قاوم فيها. حاملا كلاشينكوف لم يكن يحلم بأنه سيعرف كيف يطلق ناره. وغضبت أنا بدورى عليه «ألا تفكر بى أبدا؟ ألا تعلم كم أنا أنانية فيك؟ عندما تقارب الخمسين؟». من خلال استخدام الضمائر المختلفة، الغائب، المتكلم، المخاطب تتحرك وصال بحرية لا تستطيعها لو استخدمت المونولوج الداخلى وحده. من خلال الضمير الغائب عرفنا أخبار وليد مسعود فى الأردن، الأخبار التى تقول إنه قاتل فى أيلول بواسطة كلاشينكوف لم يكن يحلم أنه سيحسن استعماله. ومن خلال ضمير المتكلم نعرف مشاعرها الذاتية تجاه هذا الأمر وخوفها الشديد على حياته. ومن خلال ضمير المخاطب تستطيع أن توصل هذا الشعور لوليد رأسا دون أن تخفيه.

فانفجر بصرخة لم أسمع مثلها من إنسان: «اخرسى اخرسى! وأطبق بكلتا يديه على وجهه، واستدر نحو أقرب حائط، وانكفأ عليه بخوار أجش، فظيع، تسمرت مكانى، وارتعبت، وأنا أرقبه يضرب رأسه بالجدار، وجسده يرتج، ينتفض، وبدت غرفته كأنها تضيق عليه وعلى كأن جدرانها ستنهال علينا معا، ثم أخذت أتشبث بها، وزحفت نحوه، وسقط وجهى على قدميه، ووجدتنى أختنق، وأنتحب، وأنتحب ولا أفهم.

بعد دهر طويل ـ هل أغمى على؟ لست أدرى ـ رأيته منهارا على مكوما فوقى أخذت وجهه الشاحب المخضب بين يدى وهمست، حتى اسمه بات صعبا على أن أنطق به من حنجرتى الكليلة. «وليد .... وليد ..» ووقع بين ذراعى وألصق شفتيه بأذنى: «إن كان يحق لى أن أحبك وأنا أقارب الخمسين، وأقاتل الدنيا من أجلك وأنا أقارب الخمسين ألا يحق لى أن أحب بلدى وأقاتل الدنيا من أجله حتى لو قاربت التسعين؟ (٦٨).

يتجلى ضيق فى هذه الفقرة، إذ أن المكان يخنق الشخصيات، يتطلع وليد مسعود إلى عالم أرحب، يتطلع إلى القيام بدور فاعل أكبر، وينظر نظرة رومانسية إلى العمل الفدائى، فإذا كان القتال هو الشكل الأعلى للنضال، فإن الأشكال الأخرى لا تقل أهمية، إن حصر النضال فى مهمة القتال وحدها وإهمال أهمية التنظيم والتعبئة والتمويل واعتبارها فى مرتبة ثانوية، نظرة تبعد عن العملية وتبتعد عن الرؤية الواقعية للثورة ومهامها.



جبرا

نحس بالافتعال والشحنة العاطفية الخانقة «القاتلة» كما تصفها (وصال) فى هذه الفقرة من خلال استخدام الضمائر الثلاثة أيضا. يضيق المكان ويحد الزمان فنجد الشخصيتين فى غرفة محصورة تتحدثان عن الخروج إلى العالم الرحب الواسع المليء بالمتناقضات وتقبعان فى نفس المكان نفسه دون إحساس بالزمن ومروره.

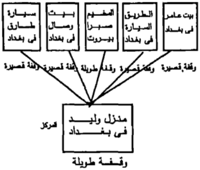
«وأضجعته قربى على الأرض، ووسدت رأسه على صدرى. ساعة؟ ساعتين؟ انقضى النهار ونحن أشبه بجثتين، التفت إحداهما على الأخرى. العالم لا يفهم. ولن يفهم. وليس لى إلا أن أرفض عالما لا يفهمنى وليس لى أن أنطوى على جراحى. لا أحدث بها أحدا. وأستمر فى رفضى وأنتمى إلى الرافضين(٧٠).

وتنتمى وصال إلى الرافضين. ماذا ترفض وصال؟ وكيف ترفض ولم هذا الغموض وما مبعثه؟ تتركنا وصال دون إجابة صريحة. لكنا نحس أثر كلام وليد فى نفسها مما يجعلها تقرر فى نهاية الرواية أن تتبعه إلى فلسطين المحتلة حيث تعتقد جازمة أنه ذهب هناك.

فى القسم الرابع والخامس تتحدث وصال عن أخيها الدكتور طارق رؤوف وتعرفنا عليه من خلال ضمير الغائب، ثم تصف العلاقة بينها وبينه من خلال ضمير المتكلم، ومن خلال الحوار الطويل يدور بينها وبينه بطلب منه نتعرف على رأيه فى وليد مسعود، ورأيه فى علاقتها معه.

هذا الحوار الذى يدور فى (السيارة) فى المكان المحصور أيضا . ومن خلال الحوار الذى يدور بين وصال وبين طارق بعد أسبوعين أو ثلاثة، نعرف أنه يكف عن تحذيرها وأنه يحاول استرضاءها بأن يسألها عن أخبار وليد ثم يخبرها عن نيته للسفر فى اليوم نفسه سيسافر فيه وليد.

وعودة إلى الأقسام الخمسة، ومقارنة مع وجهة نظر مريم نجد الآتى :



اللقاء بين مريم ووصال: بيت وليد: المكان المحصور: الزمان غير محدد

الاختلاف بين مريم ووصال:

الوقفة الطويلة عند مروان فى بيروت لدى وصال.

الوقفة القصيرة عند مروان فى بيروت لدى مريم.

الوقفة الطويلة عند عامر فى بغداد لدى مريم.

الوقفة القصيرة عند عامر فى بغداد لدى وصال.

ونلاحظ أن مريم تلتقى مع وليد وتختلف عنه، ونلاحظ أن وصال تلتقى مع وليد ولا تختلف عنه.

تأخذ السمات المكانية عند الكاتب من خلال (مريم الصفار) و (وصال رؤوف(شكل تضاد ثنائى أحيانا: ظلام/ وضح النهار. صغير/ كبير/ تداخل/ تناثر. نزول/ صعود. غرفة كبيرة/ فسحة صغيرة. اتساع/ ضيق. وأحيانا تأخذ شكل التكرار بصورة مختلفة: علو/ علو. فسيح/ فسيح. اتساع/ اتساع. انكماش/ انغلاق، يتراكض/ يندفع. ضيق/ مزدحم. ضياء/ بريق. غاديا - رائحا.

يتشكل فى نص جبرا ومن خلال وجهة نظر المرأة نسق مميز لتنظيم العالم إذا اعتبرنا «أن الأنظمة التاريخية واللغوية - القومية للمكان تصبح عمادا ينتظم حوله بناء «صورة العالم»، وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التى يبدعها نص بعينه أو مجموعة من النصوص دلالة من خلال وضعا فى إطار أبنية صور العالم هذه» (٧٠). وفى الرواية ومن خلال استخدام هذه السمات نجد أن هناك تكرارا لاستخدام هذه السمات التى توضح صورة للعالم، تنتمى بطلة جبرا إلى العالم المغلق، المحصور. عالم البيت والسيارة ولا تنتمى إلى العالم المفتوح. ونلاحظ أن انفتاح آفاق العالم يكون داخل البيت عند بطلات جبرا. داخل عالم الرجل، ويكون الأسى والهلاك خارج هذا العالم. «المعجزات! صرة ملأى باللآلىء سقطت من السماء فى حضنى. أجل! وهاهى أخرى تسقط على من السماء، ملأى بالعقارب» (٧١). اللآلئ تقابلها العقارب واللآلئ تسقط حين يسقط الدفء داخل البيت ومع وليد والعقارب تسقط حين يبعد الدفء ويسافر وليد وتجابه وصال ■

الهوامش

(١) جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨م.

(٢) جبرا، السفينة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢م.

(٣) جبرا، صيادون فى شارع ضيق، كتبت بالإنجليزية ونشرت فى لندن سنة ١٩٦٠م ترجمها الدكتور محمد عصفور إلى العربية وصدرت عن دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤م.

(٤) جبرا، البحث، ص ٣٤٩.

(٥) نفسه، ص ١٣٩.

(٦) نفسه، ص ١٤١.

(٧) نفسه، ص ١٤١.

(٨) نفسه، ص ٣١٦.

(٩) على الفزاع، جبرا إبراهيم جبرا (دراسة فى فنه القصصى)، دار المهد، ط ١، ١٩٨٥م، عمان/ الأردن، ص ١٤٤.

(١٠) رضوى عاشور، موقفان وطريقان «المتشائل» و «وليد مسعود»، مجلة الكرمل، العدد الأول، شتاء ١٩٨١م، ص ١٦١.

(١١) جبرا، ص ١٤٦.

(١٢) نفسه، ص ١٤٦.

(١٣) نفسه، ص ٢٠٢.

(١٤) رضوى عاشور، موقفان وطريقان، ص ١٥٦.

(١٥) نفسه، ص ١٥٦.

(١٦) جبرا، البحث، ص ٢١٧.

(١٧) نفسه، ص ٢٢٨

(١٨) غازى الخليلى، المرأة الفلسطينية والثورة، ص ٥٧.

(١٩) جبرا، البحث، ص ٢٦٦

(٢٠) نفسه، ص ٢٦٦.

(٢١) جبرا البحث، ص ٢٦٦.

(٢٢) نفسه، ص ٢٥٣.

(٢٣) نفسه، ص ٢٦٦.

(٢٤) نفسه، ص ٢٦٧.

(٢٥) نفسه، ص ٢٧٣.

(٢٦) نفسه، ص ٢٧٨.

(٢٧) نفسه، ص ٢٧٢.

(٢٨) نفسه، ص ٢٧٩.

(٢٩) نفسه، ص ٣٧٣.

(٣٠) نفسه، ص ٣٧٤.

(٣١) نفسه، ص ٣٧٥.

(٣٢) نفسه، ص ٣٧٨.

(٣٣) نفسه، ص ٣٧٦، ٣٧٧.

(٣٤) نفسه، ص ٣٧٧.

(٣٥) جبرا ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط ١، تموز - يوليو ١٩٧٩م، ص ١٣٦.

(٣٦) جبرا، البحث، ص ٣٢٢.

(٣٧) جبرا، ينابيع الرؤيا، ص ١١٧، ١١٨.

(٣٨) جبرا، ضغوط النار والجوهر الصلب (توفيق صايغ كما عرفته)، مجلة شؤون فلسطينية، أيار (مايو) ١٩٧١م، ص ١٣٠، ١٣١.

(٣٩) برتولد بريخت، شعبية الأدب وواقعيته، ترجمة رضوى عاشور، خطوة، كتاب غير دورى، العدد الخامس، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٧٦.

(٤٠) نفسه، ص ٧٦.

(٤١) جبرا، البحث، ص ٣١.

(٤٢) نفسه، ص ٣٣.

(٤٣) نفسه، ص ١١.

(٤٤) نفسه، ص ١٣.

(٤٥) نفسه، ص ١٤.

(٤٦) نفسه، ص ١٤.

(٤٧) نفسه، ص ١٥.

(٤٨) نفسه، ص ٣٢.

(٤٩) جبرا، البحث، ص ٢٩.

(٥٠) نفسه، ص ٢٦٧.

(٥١) نفسه، ص ٢٤١ - ١٤٩.

(٥٢) نفسه، ص ٢٤٣.

(٥٣) نفسه، ص ٢٤٣.

(٥٤) رضوى عاشور، موقفان وطريقان، ص ١٥٥.

(٥٥) نفسه، ص ١٥٥.

(٥٦) ليون ايدل، القصة السيكلوجية، ترجمة د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، نشرت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت نيويورك ١٩٥٩م. ص (١٠٦ - ١٠٧).

(٥٧) جبرا، البحث، ص ١٩٧.

(٥٨) جبرا، البحث، ص ٢٠٨.

(٥٩) نفسه، ص ٢١٣.

(٦٠) جبرا، البحث، ص ٢٣٢، ٢٣٣.

(٦١) جبرا، البحث، ص ٢٥٣.

(٦٢) نفسه، ص ٢٥٣.

(٦٣) نفسه، ص ٢٥٣، ٢٥٤.

(٦٤) نفسه، ص ٢٥٥.

(٦٥) نفسه، ص ٢٦٧.

(٦٦) نفسه، ص ٢٧٢.

(٦٧) نفسه، ص ٢٧٩.

(٦٨) نفسه، ص ٢٧٩.

(٦٩) نفسه، ص ٢٨٦، ٢٨٧.

(٧٠) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفنى، ترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة ألف العدد السادس، ربيع ١٩٨٦، ص ٩٠.

(٧١) جبرا، البحث، ص ٢٧٨.



جبرا

الحـيـــاد الروائــى

فـــى روايـة

البحـث عـن وليـد مسعـود

مـصـطفى عـبـدالغنى

(١)

ف (.. إنه عضو فى منظمة فدائية، يتحدث عنها كثيراً بحماس، ولكنه لا يخوض فى الموضوع بالنسبة إلى نفسه.. ولست أشك فى أنه بقى عضوا نشيطا فى المنظمة حتى النهاية).

هذه العبارة التى قالتها مريم الصفار عن وليد مسعود فى هذه الرواية، يمكن أن تقال، إلى حد كبير، على الرؤية التى يقدمها **جبرا إبراهيم جبرا** فى أعماله الفنية كلها.

فعلى الرغم من أن الدلالة لديه تكون واضحة إلى درجة تلح على الوجدان العربى بشكل مكثف، فإن الكاتب يتخفى وراء النسيج الدرامى فى براعة شديدة، حتى إنه ليصعب على المتلقى، للوهلة الأولى، رصد بصماته الفنية.

إن **جبرا** يجتهد أن يخفى القضية (وكأنه يرفض أن يعلن انتماءه للمنظمة)، ومع ذلك، فإنه يكون أكثر من غيره قدرة على تجسيد القضية وتحديدها (مع أنه يرفض الإدعاء، على مستوى المنظمة، بالبطولة)، ويوالى طيلة النص حيله الفنية (وهو فى الوقت نفسه يتحدث مع القارئ ببساطة، ويعرض القضية بعفوية).

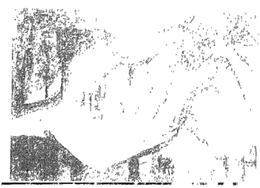
إنه السهل الممتنع كما كان يقول المناطقة العرب قديما.

ورغم أنه يُكثر الحديث عن ضرورة المباشرة فى قضية حادة كنصل السكين مثل القضية الفلسطينية، وقد مارس هذه المباشرة إلى حد ما بعض الكتاب الفلسطينيين أنفسهم (فى بعض روايات **غسان كنفانى ويحى يخلف ورشاد أبوشاور**.. الخ)، فإن **جبرا** - على العكس من ذلك - لا يغلو بالمباشرة، ولا يغلو فى الفنى، وهو فى جميع الحالات يكون أكثر من غيره وعيا باستخدام الفنى لحساب الأيديولوجى.

هذه المقدمة لابد منها للدخول فى قضية (الحياد الروائى) عند الكاتب الكبير، فكما رأينا، فإن (الحياد) يصبح (دوجما) يجب التخلص منها فى عالم اليوم، رغم أن **جبرا إبراهيم جبرا** أكثر من غيره وعياً بضرورة الحياد وحيله.

إن الحياد الموضوعى فى عالم اليوم ليس غير حياد زائف مقيت.

والحياد الزائف هو الذى يتمسك بآليات الحياد فى عالم لا يعرف من الحياد غير اسمه، أما ممارساته، فهو يصنّفها ضمن (استراتيجيته) المرسومة بدقة.



فيسيلا فريد

والحياد الموضوعى هو الحياد الذى يدرك فى عالم اليوم أن الحياد الحقيقى يظل هو الانحياز للحق الذى يتوارى خلفه القوة.

ولأن لكل قوة حيادها ولكل حق حياده فإن تداخل الألوان يدفع بنا إلى التعرف على الحياد كما يجب أن يكون حياد للحق لا للقوة، وهو ما نستطيع أن نفهم منه حياد جبرا، الذى يحرص، طيلة النص الروائى على (الحياد بمعناه القومى العربى.

وهو الحياد الذى يقوم على الحق وتنقصه القوة وعلى هذا النحو، فإن الروائى هنا لا يخون قضيته، وفى الوقت نفسه لا يخون فنه، فإذا (الخطاب) الروائى يتحول إلى مزج من الفنى والأيديولوجى ليصوغ فى السياق الأخير قضيته بشكل واع..

ولكى نصوغ هذه الرؤية من جديد. فإن الحياد هنا يساوى حاصل جمع كل من هذه المفردات:

الحق + القوة = الحياد الإيجابى

الحق - القوة = الحياد السلبى

الحق + القوة + الوعى = الحياد الروائى

وهذا الفهم للحياد الروائى عند جبرا نعثر عليه متناثرا عبر سيرته الذاتية (البئر الأولى) (١) - كمثال - ثم نهبط الى روايته الأخيرة (البحث عن وليد مسعود)(٢) - كنموذج - .

(٢) المثال

ويبدوا أن هذه السيرة - البئر الأولى - من أهم المصادر التى يمكن الاعتماد عليها فى رصد السيرة العقلية له، فضلا عن إيثارها صاحبها عما عداها، (٣) وهو ما نجده واضحا فى الصفحات الأخيرة من رواية (البحث عن..)، ففى الوقت الذى يسأل فيه البعض عن هذه السيرة يرد د. جواد حسنى (لاحظ أنه شديد الشبه بجبرا..):

(- إنه - أى كتاب «البئر الأولى» - جزء من سيرته الذاتية. حثثته طويلا على كتابته، غير أنه كان قد أصبح لديه ثبات على طفولته. يدور حولها، ويتوقف عندها، ولايكاد يتخطاها) (٤).

وبالهبوط إلى هذه السيرة/ البئر، ندرك أن جبرا، رغم إيثاره لها، وتأكيده على أنه يكتب سيرة ذاتية لطفولته ولمّا يجاوز الثالثة عشرة من عمره (يلاحظ أن الطفولة تصل إلى العام الخامس، غير أن هذه السنة التى انتهى اليها - الثالثة عشرة - تشير إلى أنه كان فى بداية فترة المراهقة التى تمتد من سن الحادية عشرة) يلاحظ أنه سعى إلى مقاومة هذه الذات فى سيرة ذاتية (٥). وطيلة النص نلحظ إنكارا حاد للذات بقصد واحد، هو تأكيد هذه الذات وتثبيتها فى وجدان القارئ، الأكثر من ذلك كله، إن الكاتب مع إشارته التى لا تنتهى لبيت لحم والقدس ولعديد من المناطق الفقيرة التى شهدت فترة طفولته وحداثته الأولى كان يصر، دائما على أنه لا يكتب غير «شخصى بحت» (٦)، فى وقت تتأكد هذه السيرة - كذلك - خلال الأحداث الوطنية الكبرى التى أثرت فى المنطقة كلها فيما بعد.



جبرا

معنى هذا أن السيرة وإن بدا فيها إنكار للذات، فهى تغلو فى تأكيد هذه الذات بقصد وطنى، وهى، على المستوى الاخر، تعد، سيرة لما كان يحدث فى فلسطين العربية حينئذ.

ويمضى فى ذلك السياق (كما فرعنا إليه فى موضع آخر) أنه عمد ألا يذكر (فلسطين) فى سيرة ذاتية لاتخرج عن فلسطين، اللهم إلا خمس مرات طوال سيرة طويلة، وبشكل عرضى.

وهذا كله يسلمنا لأمر مهم، هو أن طبيعة السيرة عند **جبرا** إنما تدل على تأكيد للذات العربية فى مواجهة ذات أخرى غازية، وتأكيد الواقع العربى فى مواجهة واقع آخر يراد به أن يفرض نفسه ـ ظلما ـ على هذا الواقع، وتأكيد لبيئة كانت تعانى الفقر والجهل والفرقة فى وقت كان العدو ـ على الجانب الآخر ـ يحشد قواه الباغية للنيل من الإنسان العربى.

وبهذا، نستطيع أن نرى أبعاد الحياد الروائى عند **جبرا** خلال المثال الذاتى، فكثيراً ما يتداخل السرد بالروى فى هذا العمل..

هذا هو الحياد الواعى فلنتقرب فيه أكثر من خلال شخصيات رواية (البحث عن وليد مسعود) ..

(٣) النموذج

رغم أن الرواية تقدم لنا عدة أصوات تشبه إلى حد كبير أصوات **لورانس داريـــل** فى رباعيته الشهيرة عن الإسكندرية، فإن **جبرا** هنا استفاد دون شك بهذا الشكل، كذلك استفاد بأصوات **وليم فوكنر** فى (الصخب والعنف) ـ المعروف أنه ترجمها إلى العربية وقدم لها ـ غير أنه، فى جميع الحالات، قدم لنا الأصوات العربية الخالصة فى إطار الفعل الروائى المتعمد.

فهذه الأصوات (المنتقاة) المتعددة وضعت فى إطار فنى تخلله ما يعرف (بالصراع الداخلى) وذلك خلال عدة شخصيات يدور فيها الصراع خلال الحوار فى العمل الفنى، فكما أن الصراع الداخلى ينشب داخل الإنسان فى إطار نزوع كل طرف فيه إلى اتجاه مخالف لغيره، فإن الأمر ينتهى فى النهاية إلى ترجيح جانب دون جانب آخر.

وعلى هذا، فإن الصراع بين الأصوات هنا ينشب من أجل البطل المختفى/ وليد مسعود، ويصل الصراع إلى أقصاه إلى اتجاه محدد تلخصه محاولة كشف الواقع ورصد المصير الذى انتهى إليه.

إن ذلك تلخصه العبارة التى جاءت فى الصفحات الأولى من هذه الرواية وتقول (إن ما يقوله «بولس» عن «بطرس» يخبرنا عن «بولس» أكثر مما يخبرنا عن «بطرس») وهو ما يشير فى المقام الأول إلى أن كل ما يسر به جبرا إنما يمثل (وجهة النظر) الخاصة به.

وهى وجهة نظر تأتى ـ كما أسلفنا ـ فى إطار الحياد الروائى. وهو ما يدفع بنا للتعرف على شخصيتين مهمتين لنعمق من خلالهما معنى (الحياد الروائى) ووظيفته هنا.

جواد حسنى

نستطيع أن نعثر على عديد من خيوط هذا الحياد من الشخصيات (المنتقاة) داخل الرواية: مريم الصفار أو وصال رؤوف أو ـ حتى ـ لدى مروان أن وليد مسعود نفسه، غير أنه من المؤكد أن الراوى الواحد، العارف بكل شىء، جواد حسنى، يظل أكثر هذه الشخصيات وعياً بالحياد الذى يصوغه خلال روايته وهى شخصية تقترب إلى حد (التطابق) مع المؤلف الحقيقى خارج النص.

فإذا كان جواد حسنى هو المؤلف المعترف به داخل النص، فإن **جبرا** هو هو المؤلف ولكن خارج النص..

نجد هذا فى أكثر ملامح هذا العمل.

فالملاحظة المهمة فى هذا الصدد أن حياة الراوى تداخل مع حياة جواد حسنى إلى حد مذهل، فترسم لنا الرواية الرؤية التى يريدها المؤلف داخل النص وخارجها بشكل كبير.

إن الراوى ـ داخل النص ـ لا ينكر منذ البداية دوره، فهو يستدعى كثيراً من الذكريات ويستعيد كثيراً من الشخصيات، فضمير المتكلم فى اللوحة الأولى يحاول تجميع جزئيات هذا الواقع ليحيله إلى عمل فنى، فيسهم فى تطور (التحول) الذى يحدث أمامه إلى (متخيل) يسهم فى البحث عن الغائب.

ورغم ما قد يبدو من أن الخيال لعب دوراً كبيراً فى سد ثغرات كثيرة فإنه من السهل أن ندرك المقاربة بين الشخصيتين لحد بعيد .

الملاحظة المهمة هنا أن استخدام ضمير المتكلم يبدأ من استخدام الفعل الماضى بشكل متكرر (عدت/ سألت/ رفضت..الخ)، وهو فى هذا يدخل بنا الى الحقيقة الروائية بشكل مباشر، إنه يقول - على سبيل المثال -:

(- اليوم عدت الى تلك الأوراق، فوجدت فيها خلاصة رمزية، تنبؤية، للشخصية التى بقيت على صلة بها قرابة عشرين عاما، فضلا عن أن الحادثة ذكرتنى من جديد بذلك التناقض الذى لم ينقطع بين شخصية الرجل الحقيقية وبين ما قيل ويقال فيه. أعدت النظر فى القصة، فقررت أن أتركها على حالها، لكنى عدت واستبدلت بالأسماء الوهمية فيها الأسماء الحقيقية، لتكون على عكس ما يدعى الروائيون فيما يكتبون، حين يعلنون أن الشخصيات التى فى رواياتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها، خشية من دعوى قذف أو تهجم من أحد يحسب أنه هو المقصود بإحدى شخصيات الرواية، شخصياتى هنا حقيقية، وما الحادثة التى أرويها إلا فصل صغير آخر من حياة وليد مسعود، ولن أكون إلا أمينا ما وسعتنى الأمانة فى رواية ما أعرف)(٧).

ويظل دور جواد حسنى حاضرا طيلة النص سواء بمواجهة الشخصيات الأخرى أو مراجعة ما يكتبون حتى إذا وصلنا إلى اللوحة الأخيرة نلتقى به من جديد ليتحدث طويلا عن هذه الأوراق التى خلفها الآخرون له، وجهده لتحويلها الى رواية، والمنهج الذى اتبعه (٨)، ولا يلبث أن يؤكد أنه يضع اسئلة تمهيدا لإعادة تركيب هذه المهمة الثقيلة، يقول فى نهاية الرواية:

١ - هأنا قد جمعت أوراقى وهيأت ملاحظتى. وسأبدأ جادا. ترى هل سأبلغ نتيجة قطعية بشأن وليد؟ ..و .. وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام، فى وقت واحد..) (٩).

وإذ بدا الراوى الأول متمثلا فى د. جواد حسنى يحمل كثيرا من ملامح **جبرا** نفسه، مؤثرا عدم الجهر بالقصة وترك الأحداث تكشف عن نفسها وتمنح نفسها لمن يستوعبها، فإن الشخصية المحورية فى النص، أو ما تسمى بالراوى الضمنى، هنا إنما تظل هى شخصية وليد مسعود نفسه، فهى لا تمثل جانبا من البعد الروائى فقط، وإنما تمثل كل مرايا الحدث الدرامى، وتحمل لكل منها وجها وموقفا -.

لقد خرج المؤلف الآن من إهاب الراوى ليتقمص دورا آخر لإحدى شخصياته، فلم يعد الراوى المتلبس وحده، وإنما أضيفت شخصية فاعلة، هى، بالقطع، الشخصية الرئيسية فى الرواية.

وليد مسعود

إن مصطلح المؤلف الضمنى Implied outhor هو مصطلح شاع فى الحقبة الأخيرة فى الدراسات النقدية(١٠)، وفيه نرى أن شخصية المؤلف الثانية غالبا هى الشخصية الفاعلة فى العمل الفنى، وهو ما يمكن أن نجده فى هذه الرواية بوضوح تام، فى شخصية: وليد مسعود.

إن هذه الشخصية تتوارى وراء شخصية المؤلف - الأول - فتتحول مع الحكى إلى الشخصية الحقيقية - الثانى -، فيستطيع المؤلف - الأول - أن يجسد خلالها قضيته.

إن وليد، كما اعترف الراوى الأول كان حاصل المتساويين معا أكثر من كونه الأول بين متساويين «وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به».

ومن هذا كله، نصل إلى أن وليد ليس غير فلسطين، فالشخصية الفلسطينية التى صورها **جبرا** هى الشخصية التى احتارت طويلا فى البحث عن طريق للخلاص، ثم لجأت الى دير، غير أن فترة الدير أسلمته بعد لأى إلى جيش الإنقاذ السورى الذى كان يتأهب للدفاع عن فلسطين فى أوج محنتها، ثم أسلمه هذا إلى عديد من المواقف والأحداث التى انتهت به إلى طريق الثورة/ الفدائيين، ليتيقن أخيرا أنه الطريق الوحيد للخلاص فى هذا العالم الذي لا يعرف الحق الأعزل المجرد.

ومن هنا، فإن اختفاءه يظل بمثابة الحبل السرى الذى وصل إليه وحده، وهو الحبل الذى تمثله القوة ولا يمثله الانتظار المقيت، وهذا الحبل السرى هو الذى ميزه عن سواه، وحدد طبيعة المهمة التى أقبل عليها، وجسد تكوينه العربى، يقول أحد أصدقائه - إبراهيم الحاج نوفل - حين اختفى وليد، مشخصاً (حالة) وليد ومصيره فى هذه العبارة:

جبرا



(- أراد أن يكون قديسا فى عالم من الفجور) (١١) وعود على بدء، فإن موقف وليد مسعود - المؤلف الضمنى - إنما هو موقف جبرا نفسه، وهو موقف تمخض عن سنوات الحيرة طويلا قبل الاختيار، فقد دفعته المعاناة لتحديد موقف الحياد الروائى داخل النص وخارجه، لنقرأ بعض شجون وليد مسعود (= جبرا)، يقول:

(- شعبى الأعزل يقتلونه، ويقتلعونه، وينسفونه، ويبعثرون أشلاءه عبر الوديان الأرض وجبالها مطر مطر مطر مطر. فلا قتل، ولاموت بعد ذلك، تهاوت الجدران وتعالى الصراخ، والمطر ينهمر، وأفواه الغرب تتقيأ أحشاء السماء بمجموعها على المدينة المجرحة المسكينة، المدينة المعشوقة المنتهكة فى المطر، وفى الليل، والمنتهكة فى الضحى وفى الظهيرة، فى الصحو والغيم والعاصفة والسكون. بكيت صامتا..)(١٢).

إن وليد اختار مصيره بيده، اختار أن يحارب بيده وهو يقارب الخمسين وهى حرب يراها حتمية فى هذا العالم الذى لا يعترف بغير القوة ومهما يكن، فمن السهل أن نعثر وسط هذا كله على طبيعة ذلك الحوار الروائى الذى اختاره جبرا لبطله (= لنفسه)، وهو الموقف الذى كان يتردد حينئذ بين من تركهم، لنسمع هذا الحوار الأخير بين وصال والابن مروان حول وليد مسعود:

(يقول مروان:

- إنه يصر على الاستمرار بالقتال، بيده.

يطالب بأن يشاركوه فى العمليات. ألا تعرفين؟

وترد وصال:

- لن يدهشنى ذلك منه، لكنه لا يحدثنى بهذه الأمور. كتوم. كتوم جدا) (١٣). ■

هوامش

(١) جبرا إبراهيم جبرا، «البئر الأولى رياض الريس، لندن ١٩٨٧.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، «البحث عن وليد مسعود»، طبعة خاصة بالاشتراك بين دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ودار الثقافة - منظمة التحرير الفلسطينية ١٩٨٩.

(٣) رسالة خاصة من الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بتاريخ ٢٦/ ٦/ ١٩٨٩.

(٤) البحث ص ٣٠٢.

(٥) البئرص ١٣.

(٦) البحث ص ٤١.

(٧) البحث ص ٣١٤.

(٨) البحث ص ٣٢٦، ٣٢٧

(٩) Booth,w: Distance and point of View

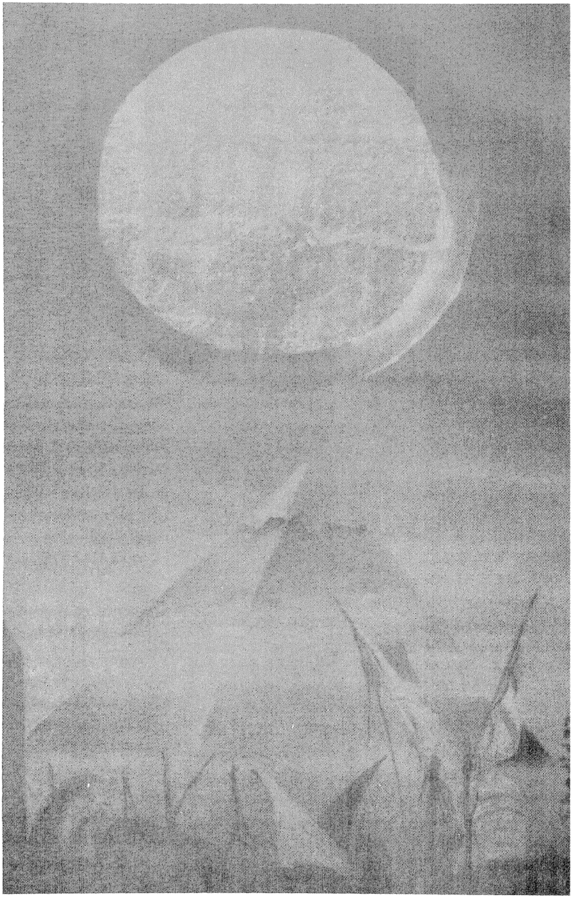
أيضا يمكن العود إلى البحث القيم من تأليف د. إنجيل بطرس سمعان، دراسات فى الرواية العربية، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٧ ص ١٠٨.

(١٠) البحث ص ٢٧٢.

(١١) البحث ص ٢١٢.

(١٢) البحث ص ٢٤٧.

(١٣) البحث ص ٢٤٧.



لوحة للفنان : عبد الغفار شديد .



جبرا

متى يخرج النهار فى الليل؟

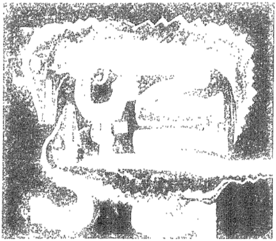
من بين المقولات الصائبة التى نحتها **جبرا إبراهيم جبرا** فى مختلف دراساته النقدية، والتى لا تزال تتحدى الزمن، هى أننا نعيش عصر الحرية. وبعبارة أخرى إننا نعيش عصر المعادلة الصعبة: الحرية أو الطوفان. فالسبب الحاسم فى زوال عديدٍ من التجارب الوطنية والقومية واليسارية فى القرن العشرين هو الغيب الأصلى للحرية، كوسيلة وليس فقط كغاية جميلة لكن عسيرة المنال.

وقد كتب **جبرا** فى كتابه **«الحرية والطوفان»** (١٩٧٩) يقول إنه «لم يلهج عصر بالحرية مثل هذا العصر، ولم يحرمها بقدر ما حرمها هذا العصر: يمينا ويساراً وفى المركز. وفى غمرة البرامج النظرية التى تتشدق بها كل فئة استشرى فساد فى السلطة المطلقة والثروة المشبوهة والرياء المركب، لا يستطيع أن يغفل عنه كاتب القصة. وفِي أثناء هذا وقع الفرد بين الأرجل، ليجرجرمن هنا وهناك، وغزت كيانه وتفكيره لا أجهزة الحكم فى كل بلد فحسب، بل الوسائل الجماعية الطاحنة للذهن: من إذاعات، وجرائد، وأفلام. والشجاع من يحاول أن يقيمه على قدميه إزاء هذا السيل الطاغى، ويعيد إليه كرامته.».

لكن الإطار المرجعى لجبرا فى صياغته لمقولة عصر الحرية والطوفان هو الفكر الوجودى والأدب الوجودى. وبالطبع ماتت الوجودية الآن على نحو من الأنحاء وأصبح الإطار الفكرى لتصوير الحرية الغائبة فى مجموع التجارب الثورية فى القرن العشرين هو أعمال بعض من علماء الفيزياء المفكرين الذين أعطوا إلى الزمان اتجاها مغايراً لاتجاه الزمان الوجودى السابق. وهو الاتجاه الذى أطلق عليه عالم الفلك والفيلسوف البريطانى **أدينجتون** صفة «سهم الزمان»أىّ السهم الذى يفرق تفريقا مطلقاً بين المستقبل وبين الماضى.

وأصبحت فكرة النظام كحال اتزان نتيجة من نتائج اللانظام المسبق. والصيرورة أو السيرورة التى تصورنا فى الماضى أنها صيدورة تدهور الطاقة وبالتالى صيرورة الموت الحرارى للكون، اصبحت صيرورة تبلى، صيرورة ديناميـة تخلق الجديد. ولم تعد ظاهرة عدم قابلية الإعادة مقصورة على التاريخ وعلم الأحياء. فقد كان فى خصائص التاريخ الخاصة أنه يتكون من وقائع حدثت مرة واحدة وإلى الأبد بينما يتكون العلم من حقائق قابلة دائما للإعادة، لأن تعود مرة ثانية وثالثة ورابعة... وهكذا جرت العادة أن يعارض التكرار العلمى الاتجاه التاريخى غير القابل لأن يعيد نفسه.

وائل غالى



صلاح عسكر

إلا أن الرؤية الأساسية الجديدة فى العالم للفيزياء اتجهت نحو تحطيم فيزياء اليقينيات حيث كان الماضى والمستقبل يلعبان دوراً مماثلا، وهى الفيزياء اليقينية التى بدت أنها نابعة من قوانين نيوتن. وتحيل قوانين نيوتن إلى تصور لاهوتى للطبيعة. فالبنسبة لله حسبما يتصوره الإنسان لا يوجد اختلاف جوهرى بين المستقبل وبين الماضى. ومن هنا القيمة التى تتمتع بها مقولة التماثل. لايوجد فى الرؤية التى تقدمها العلوم الطبيعية التقليدية التى تقدم على عقل لازمنىّ، لايوجد إذن مكان للصيرورة أو السيرورة أو الحركة أو التاريخ.

وقد ظلت هذه رؤية **ألبرت أينيشتاين** حيث كتب يقول لصديقه **ميشيل بيسو:** إنه بالنسبة له ولأمثاله من علماء الفيزياء يبدو الفصل أو التفريق بين الماضى والحاضر والمستقبل تفريقاً وهمياً.

وحينما أراد بعض علماء الفيزياء أن يخرجوا على هذا التصور فقد وضعوا أنفسهم خارج الإطار التقليدى لفكر علماء الفيزياء. وظل منطق الاكتشاف العلمى والفكرى الجديد مقبولا عند علماء الفيزياء التقليديين قبولا يحويه الشك البديهى. وراح بعضهم يفسر المنطق الجديد باعتباره احتمالا لا يرقى إلى رتبة القانون أو المنطق. إلا أن اعتبار سهم الزمان احتمالا لا يأخذ مأخذ الجد أن الزمن الواقعى خالق.

إذن سبح بعض من علماء الفيزياء المجددين عكس الرياح القادمة من **جاليليو ونيوتن وأينشتاين** والتى كانت تحمل معها اليقينيات ونفى الزمن.

وأما المياه التى يسبح فيها علماء الفيزياء المجددون فهى مياه التطور التى نبعت من محيط علم الاجتماع وظلت تجرى مع داروين والمبدأ الثانى للديناميكا الحرارية على وجه الخصوص . من المعروف أن درجة حرارة نظام ما (أى درجة حرارة مجموعة من الجسيمات) يمكن أن تقول عنها إنها الخاصية التى يمكن بواسطتها الحكم على هذا النظام من حيث كونه فى حالة اتزان حرارى مع الوسط المحيط أو فى حالة عدم اتزان حرارى معه. فعندما يوجد عدد من الأنظمة فى حالة اتزان حرارى يمكن التعبير عن هذه الخاصية بالقول بأن لها درجة الحرارة نفسها . وهذا يعنى أنه إذا لم تكن الأنظمة فى حالة اتزان حرارى تكون لها درجات حرارة مختلفة. إذا كان النظامان (أ، ب) فى حالة اتزان حرارى أحدهما مع الآخر. أما المبدأ الثانى فى الديناميكا الحرارية فيقول إنه إذا كان النظام (أ) وحده دون النظام (ب) ولا (جـ) فهو يتطور تلقائيا نحو حالة اتزان حرارى، الذى لا يعنى بالضرورة السكون الداخلى. وهذه الحالة من الاتزان تسمى«**الإنتروبيا**». والكشف الفيزيائى الجديد يقوم على تعميم حالة الاتزان الحرارى الثانى، بمعنى الكشف عن نظام أو عدة أنظمة من الجزيئات أو الذرات التى تتركب منها المادة وتتمتع بالخواص التالية : لا تهتز الجزيئات حول مواضع اتزانها الأصلية بحيث يختفى التردد المعين وسعة الاهتزازة المعينة. وبهذا لا يكون للجزيئات «اهتزاز» قد يؤدى إلى البحث عن طاقة وضع وطاقة حركة.

ومشروع العلماء الجدد هو بيان أن الفيزياء لا تتحدث عن الزمن لأنها لا



جبـرا

تعنى بالحالات الثابتة. وهم يريدون عبْر إدخال الاهتزاز فى القوانين أن يقضوا على التقابل الحاد بين حالات الاتزان وبين حالات الاهتزاز وإقامة منطق جديد للاكتشاف العلمى على أساس قوانين الفوضى.. وكيف تكون القوانين حينما تقنن الفوضى؟ تقود بفكرة الفوضى إلى إعادة التفكير فى تصور القانون وحيلته الجديدة بالاحتمال وبعدم قابلية الإعادة.

وقد أعاد البعض التقليد على أساس نظم غير تكاملية اكتشفها عالم الرياضيات الفرنسى **هنرى بوانكاريه** والتى تحطم السير المحدد أو المعين مسبقا، وأصبح من الممكن من الآن فصاعداً بيان الخروج على الميكانيكا التقليدية وميكانيكا الكوانتم فى كل حالة على حدة.

وقد دخل التعقيد المعجم الاصطلاحى العلمى النظرى من باب النظم الفيزيائية والكيميائية فغير ملامح علوم الطبيعة والمجتمع وفرض ضرورة كشف مصطلحات جديدة أخرى. مصطلحات وليس مجرد مفردات وصفية.

ونحن لايمكن أن نفهم النظريات إلا من حيث حدودها. كما لاتوجد نظريات أزلية صالحة لكل زمان ومكان لأن المعرفة هى صلة يقيمها العالم أو المفكر بين مجموعة من التصورات الصالحة فى بعض الظروف وفى بعض أنواع النمذجة. وباختصار كان من الممكن أن يحل **نيوتن** أو **أينشتاين** مشكلة الزمان التى تؤرق الآن علماء الفيزياء. ولم يحلها المفكرون الفلاسفة لأنها مشكلة الوجود نفسه أو طبيعة الوجود نفسه، وقد بقى الفلاسفة المحدثون سجناء **نيوتن**، سجناء الحتمية. من هنا كان تصورهم ثنائياً، حرية الإنسان من ناحية وحتمية المادة من ناحية أخرى. إلا أن عصرنا عاد لا يحتمل العلاقة بين الحرية وبين الحتمية الذى كان لايزال عالقاً بذهن **جان بول سارتر** الذى استهل باسمه **جبرا إبراهيم جبرا** عن «الحرية، والطوفان. إننا نريد عالما موحداً نستطيع أن نعيد فيه كشف أنفسنا، أو جانباً من جوانبنا المجهولة. أما الوجودية فقد كانت تريد ذاتاً موحدة بذاتها دون العالم. كان الإنسان الوجودى إنساناً قلقاً لا يفعل. وهو الشق الذى يراه **جبرا** الشق الأهم فى ضرورة الفعل الوجودى. إنه الإنسان الفردى، الشخص، الداخلى الذى ينتهى بقلقه إلى فعل عنيف معلق أو مؤجل إلى أجل غير مسمى. هو منفعل فى معظم الحالات وفاعل فى حالات نادرة.

أما الآن فقد أصبحت الحرية الإنسانية موضوعة فى اعتبار المفكرين فى العلوم الاجتماعية والتجارب الإنسانية الذين أصبحوا يخضعون اليقينيات ويؤكدون أهمية الممكن أو الأهمية الموضوعية للحرية صائغة القوانين الجديدة، بحيث لم تفقد ذاتيتها وكسبت موضوعيتها الغائبة. وبسبب عنايته الكبيرة بخصوصية الأدب ساهم **جبرا إبراهيم جبرا** فى دفع هذا التصور الجديد إلى الأمام. وكان مبرر حرية الأديب عنده طغيان النقد السياسى للعمل الأدبى والفنى. فقبل ربع قرن على وجه التقريب اجتاحت الأدباء العرب فكرة الالتزام التى نظّرها **جان بول سارتر** الفيلسوف الفرنسى العالمى الكبير. لكن سارتر لم يكن يعنى على الإطلاق فى الالتزام أن يكون على الأديب أن يشير بالضرورة إلى مواضيع الساعة الساخنة وإنما كان يقصد الالتزام بمعنى مختلف تمام الاختلاف يبتعد كلياً عن التصور الماركسى لتغيير العالم، لأن الغرض الجوهرى من فلسفة سارتر الوجودية هو تغيير الفرد دون العالم. إلا أن الأدباء العرب ومن بينهم **جبرا** قرءوه قراءة اجتماعية وترجموا المقولة بلغة فرضت على الأديب العربى أن يشير إلى مواضيع العرب الخطيرة ولاسيما تحرير فلسطين.

على كل حال، **جبرا** على حق فى رفضه الرؤية السياسية المسبقة للعمل الفنى أو الأدبى. ومن هنا فهو يرفض الجزء الأكبر من النقد العربى الحديث. كيف قرأ النقد الأدبى العربى الأدب المعاصر والحديث والقديم؟

يبدو لى أن هذا النقد حجب الأدب، بعامة أكثر مما أضاءه. وذلك لأسباب جوهرها أن هذا النقد لم يستند إلى العمل ذاته، من حيث إنه بنية لغوية وجمالية، وإنما استند إلى موضوعاته، ووجهته أفكار مسبقة سياسية على الأخص، فى منظور ارتباط حزبى، حتى إنه قرأ الفترات الأدبية اللاحقة فى ضوء قراءته السياسية السابقة. وحين كان هذا المنظور يخفى أو يغيب. كانت القراءة النقدية تقتصر على توضيح الأحداث التى يتناولها العمل الأدبى أو الفنى. وفى هذا

الإطار كـتب جبرا يقول: «والقصاص العربى لم يحذق صنعته حتى الآن، لأنه أغفل الشكل أو لم يتقن بعد صياغته، كل شىء فى حياتنا يكاد يكون مادة ملائمة.. (الحرية والطوفان، ص ٢٤). إلا أن الشكل هو الذى يفرق القصة أو الرواية أو القصيدة، آخر المطاف، عن التقرير السياسى أو الخطاب التاريخى. وفى سياق ابتذال ترابط الشكل والمضمون مات الشكل ضحية المضمون.

فهل يظهر من أعمال جبرا إبراهيم جبرا هدم العناية الخاصة بالشكل دون المضمون؟

من المعروف أن النقد النظرى (المضمون) يحتل مجالا مهماً فى مجموع أعمال جبرا حتى الفنية. وقد ارتبط على سبيل المثال بالمقدمة التى صدر بها ديوانه «تموز فى المدينة» (١٩٥٩) حيث كتب يقول: «إن إدخال نغمة جديدة على فن قديم يعتمد على موسيقى تقليدية، أو يحتاج إلى جرأة كثيرة، بله القدرة والبراعة. وانا قد لأملك الأخيرتين، ولكنى مندفع فى سبيلى، مهما اعترض عليه الناس. ففى قصائدى هذه، أعنى بالتفعلية ولا أعلى. بعض الأبيات موزون وبعضها غير موزون. وقد تتلافق أبيات موزونة، ولكن لكل منها، فى القصيدة الواحدة، وزن مغاير للآخر. والقوافى أستخدمها أو أغفلها حسبما أرتئى. وما ذلك إلا لأننى، إذ «أموسق» الفكرة أو الصورة، أرفض رفضاً قاطعا أي لحن (أو «بحر») رتيب. فإذا قرئت كل من هذه القصائد قراءة جهرية، مع فهم لبنائها الداخلى الصاعد، الذروى، بانت موسيقاى الجديدة مع بيان الصورة نفسها. وتتضح هذه الطريقة لكل من يعرف الموسيقى الأوركسترية. ففى كل قصيدة «آلات» عديدة متباينة، و«مواضيع» مترابطة تتلاعب وتنمو نحو غايتها. والقصائد الطويلة مبنية على قاعدة سيمفونية. وسيغيب أكثر هذا على السواء من قرائنا، وسيعيبه البعض - كالعادة - ولكن لاريب عندى أن الشعر منطلق نحو هذا الشكل فى المستقبل.» (ديوان **تموز فى المدينة**، ص ٧ - ٨).

وإلى جانب هذه المقدمة تصورات عن الشعر نظمها الشاعر فى ديوانه. تقول قصيدة «قدحاً ملأت بألفاظى» (من أىّ شاعر إلى أىّ قارئ):

قدحاً ملأت بألفاظى،

قطّرتها، خمّرتها، عتّقتها،

وسلبتها، فائضة، فى أفواه عشقتها لتنطق.

فقالت الحب وأطيب العبث،

حتى الشبق جاء نطقا

من حنجرات من الفضة، من الذهب،

قد ندنى الألفاظ فيها، تزغرد

زغاريد الأعراس فى قرانا...

قدحاً ملأت بألفاظى

قطرتها، خمرتها، عتّقتها،

وسكبتها فائضة فى أفواه عشقتها لتنطق.

فقالت الحقد وأمرّ العبث،

حتى طعنة السكين أتت نطقا

من حنجرات من النحاس، من الرصاص

تقرقع الألفاظ فيها، تتنابح

تنابح البغايا فى مواخير المدينة

هذه خمرنا: ألفاظنا المقطرة

للمشاعر فى حشانا،

للحس فى دمانا، للرعب فى رؤانا،

نصبها، وإن نضنّ

لعشّاقنا ومبغضينا،

فتطلق منهم كالحميا، القلب واللسانا،

ولشغل الناس، ولوليلة

بحشانا ودمانا ورؤانا...» (**تموز فى المدينة**، ص ١١ - ١٢).

وشعر جبرا يحيل موقعاً غريباً فى الشعر العربى الحديث لأنه حاول أن يجمع بين النثر والنظم فى داخل القصيدة الواحدة، بصرف النظر عن الموسيقى الخاصة بالشعر المنثور. وقد تخيل هذا التآلف بين المنثور والمنظوم أحيانا إلا أنه اختلال المحاولة الفريدة للمزاوجة بين الشعر الحديث والشعرية الموروثة، أو التوفيق بين النقل والعقل فينا، وذلك دون حل أزمة الشاعر المحدث - القديم على السواء.

يبدأ ديوان «**تموز فى المدينة**» بالتعريف وذلك أمر غير طبيعى. فتعريف الشىء هو الخطوة المنطقية الأخيرة لتحديد ماهية الشعر التى قد



جبــرا

تتجلى وقد لاتبين. وتعريف الشعر عند **جبرا إبراهيم جبرا** يتم من خــلال التـركـيـز على الشكل الظاهرى للشـعـر أوعلى أول ما يبده المتلقى من الموسيقى القـديمة للكلمـات. وفى هذه الدائرة يتم تعريف الشعر على أنه أنغام:

ألعينيك أغنى؟ أجل،

ولعشاق الدُّنى اجتمعوا

فى محجريك وفى

محجريك الأغانى

لودياني

فى فلسطين وشطآنها

ألست أنا قاطف الزيتون

وفى وادى الجمل

صائد الأسماك فى يافا

حادى الإبل الظاعنات

فى متاهات النقب؟

من محاجر القدس اقتعلتُ

حجارتى

لأنحت منها طوطمى-

أجدل لعينيك يا وجه بلادى

لعينيك يا وجه بلادى

لعينيك أبكى وأغنى.»

وأهم مـا فى هذا التـعريف أنه يحـدد الشعر على أساس اللحن الحزين للكلمات، صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أن الموسيقى متـضمنة فيه. والتعريف - فضلا عن ذلك - يهتم أساسا بالجـانب التـخيلى فى الشعـر، من حـيث مـصـدره (فلسطين) أو تأثيـره (غـصن الزيتون رمز السلام)، ويهتم بالشعر فى ذاته باعتباره بنية إيقاعية غير منتظمة على أساس من العشق، وبذلك يظل أساس التمـيز فى الشعـر هو الاهتزاز الموسـيقى المتميز للشكل.

والاهـتـزاز الشكلى مـربوط باهـتـزاز النظم البـلاغى عند **جبـرا**. فـقد أصبح الشاعر «بروميثيوسها طليقا»:

«وأنا أتغنى ببروميثيوس»

يسـتـوحى **جـبـرا** بروميثيوس أحد التيتانيين وهم فصيلة من العمالقة سكنوا الأرض قبل خلق الإنسان حسب الرواية الأسطورية قـبل الإسـلامـيــة، قـبل التـوحـيدية، الوثنية، اليـونانية القـديمة. واستخدام الأسطورة أسلوب من الأساليب الشكليــة المعــروفــة. لكنـهــا فى حــال بروميثيوس ليست شكلا فقط. فقد أثارت مشكلة خلق العالم بطبيعتها أقوى ضروب الاهتـمام عند الشاعـر عـموماً والشـاعـر الحـديث خـصـوصـاً، صـاحب النزعـة الإنسانيـة الأسـاسيـة. فالإنسـان الطليق أو «بـرومـثـيـوس طليـقـاً»، يكاد يكون العنوان الأعم أو الجـوهر الأشمل للشـعـر العـربى الحديث. تقول الرواية غير المقدسة لسيرة بروميثيوس الأسطورية إنه قبل أن تخلق الأرض والبـحـر والسـمـاء كـانت جـمـيع الأشياء تتمتع بهيئة واحدة موحدة أطلق عليـها صـفة الفوضى أو الكتلة المشوشة التى لا شكل لهـا والتى لا تزيد على أن تكون ثقـلا خـامـداً، لكنهـا تحـوى بذور الأشيـاء كلهـا. وكـانت الأرض والبـحر والهـواء مختلطة جميعها بعضها ببعض. وأخيرا تدخل الله والطبيعة وقضيا على التناز بفصل الأرض عن البحر والسماء عن كليهما. وإذا كان القسم النارى منها أخفها جميعاً فقد انبثق مرتفعاً، مكوناً السموات، وتلاه الهواء من حيث الوزن والمكان، وإذا كانت الأرض أثقل منه فقد غاصت متدلية، وانحدر الماء مستقراً فى أكثر الأمكنة انخفاضا حيث جعل حدوداً بينه وبين اليابس من الأرض.

وهنا انبـرى أحـد الآلهـة مـجـهـول الهوية لتنظيم الأرض وتهيئـتها، فـحدد للأنهار والخلجان أماكنها، ورفع الجبال أو مـهـد الوديان، ووزع الغـابات والينابيع والحـقول الخـصـبـة والأراضى المنبسطة المتـحـجـرة، وعندمـا صـفـا الهـواء أخذت النجوم فى الظهـور، واحـتلت الأسـمـاك أعماق البحر، والطيور أجواز الفضاء، أما الحيوانات ذوات الأربع فقد انتشرت فوق سطح الأرض.

ولكن ظهـرت الحـاجـة إلى حـيـوان مـسـمـى فـتم صنع الإنسـان. فـأخـذ برومــثــيــوس بـعـضـاً من تراب الأرض وعجنة بالماء وصنع الإنسان على صورة الآلهـة. إذن أسند إلى برومـثـيـوس وإلى شقيقه ابيمثيوس مـهمة صنع الإنسان. صعد بروميثيوس بمعاونة منيرفا إلى السمـاء وقـد شـغلتـه من عـجـلة الشـمس الحربيـة وأحضر النار للإنسان. فـأصبح الإنسان بـهـذه العطيـة أكـبـر من جـمـيع الحيوانات. فقد استطاع أن يصنع أسلحة يخضعهم بها لسلطانه وآلات يزرع بها

الأرض ويدفئ بها مسكنه وبهذا تحرر نسبياً من تأثير المناخ. وأخيرا استخدم الفنون وسك النقود للتعامل والتجارة.

وقد ظل التاريخ وليس فقط الأسطورة يحاول أن يسرق النار من بروميثيوس حتى يسيطر على الطبيعة والاجتماع.

وأصبح بروميثيوس شكلا محبباً إلى نفس الشعراء المحدثين يرمز إلى مازلنا نسعى إليه وهو ترسيخ النزعة الإنسانية فى نفس الإنسان - سارق النار من السماء وصائغ العمران البشرى. فقد يكون بروميثيوس واحداً من آلهة عصر الأساطير القديمة. ولعله يكون خرافة. إلا أن التاريخ فى حاجة دائمة إلى أسطورة إنسانية تعينه على الحياة والتقدم . بل يحتاج التاريخ العربى أكثر من غيره إلى تحويل أسطورة الإنسان إلى تاريخ إنسانى وليست مصادفة أن نجد شاعراً يرفع راية النزعة الإنسانية العربية فقد تميز الشعراء العرب دون غيرهم من المثقفين العرب منذ الماجن الأكبر أبونواس بالعناية بالقيم الإنسانية الخالصة، بالعناية .. بالحرية.

إلا أن جبرا إبراهيم رحل عنّا قبل أن يخرج نهار الحرية بعد ليل الطوفان الطويل. وعلى كل حال لم يكن **جبرا** ماضياً ولم يصبح ماضياً وإنما كان ومازال مستقبلا قد نضح يوما ما الحرية بدل الطوفان وقد يعود إلى المدينة المفقودة بعد الذهاب والإياب فى عوالم الشتات. ■

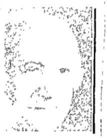
دعوة للاشتراك

ندعوك ، أنت وأصدقاء مجلة «القاهرة» للاشتراك فيها حتى تصلك بانتظام فى موعدها الخامس عشر من كل شهر

قائمة الاشتراكات

فى الصفحة الأولى

ترسل الحوالة أو الشيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلة «القاهرة» (١١١٧) كورنيش النيل.



جبرا

جبرا إبراهيم جبرا
ورواية
غربة الفلسطينى

فى قلب بغداد المحاصرة والمتحدية السيد العالمى الجديد، والمكفرة عن الاستسلام العربى المهين.. فى قلب بغداد ودع الروائى والناقد الفلسطينى **جبرا إبراهيم جبرا** الحياة بعد غربة ومعاناة للشتات تزيد عن خمسين عاما قضاها بعيدا عن جذوره ووطنه المجهض المحتل فلسطين.. حيث ولد فى (بيت لحم) عام ١٩٢٠ ..

غير أنه ظل طوال عمره يحمل فى قلبه وعقله ووجدانه عطر ذكريات الطفولة والصبا والشباب فى قرى القدس وبيت لحم بصخورها وزيتونها وعنبها وأهلها ومثلهم وأعرافهم وتقاليدهم وأساطيرهم، وأحال كل هذه الخبرات والذكريات لإبداع شعرى روائى مكثف ومركب يتميز برؤيه وبصيرة متعالية يمتزج فيها العينى بالمتخيل، الحقيقى والوهمى، النسبى والمطلق، الجزئى والكلى، وشيدها فى معمار وبناء تشكيلى وأسلوبيه تعبيرية تغتنى وتستوعب فنون الرسم والنحت والموسيقى والدراما والشعر والسينما، وتتقن أحدث آليات السرد الروائى الحداثى، وهو يصر فى إبداعه الروائى على أن تكون اللغة بطاقاتها المجازية والصورية هى خادمة أفكاره وفى الوقت نفسه هى سيدتها.

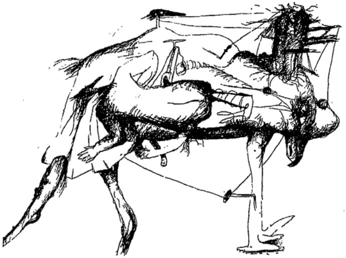
وكل هذه المهارات الأسلوبية والشكلية جعلت من **جبرا إبراهيم جبرا** أبرز رواد الكتابة الحداثية المتمردة على أقانيم وتقاليد الرواية الواقعية والرومانسية المستوفاة الشروط.. التى تهتم بالوصف والحبكة وبناء الأنماط الروائية وزمن الأجندة. وقول كل شىء.

على عكس ذلك يقدم **جبرا إبراهيم جبرا** الواقع فى حضوره الملموس مع خلط الماضى والحاضر والمستقبل، وتجزىء وحدة الحدث والشخصية..

ولقد كانت آخر كلمات.. **جبرا** فى آخر حوار أجرى معه..هى [العلاقة بالعالم والوجود هى علاقة فى حاجة للمزيد من الإبداع. إذا ما انتفت العلاقة ورحم الله سيبويه يوم أن قال ! أموت وفى نفسى شىء من (حتى) لا أظن أن مبدعا لايكرر مثل هذا القول عندما تداهمه المنية. إنه يموت وفى نفسه شىء من حتى.. بل ربما شىء كثير منها.. وفى أمنية **كازانتزاكى** أن يعيش عشر سنوات أخرى مرددا لهذه الأمنية بالضبط.

ولعل هذه الكلمات تفسر قلق **جبرا** فى تنقله وممارسته للنقد التشكيلى والرسم

عبد الرحمن أبو عوف



عبد الهادى الجزار

والشعر والترجمة، فهو كاتب مثقف شامل استوعب الثقافة الأوروبية وخاصة الإنجليزية بجذورها اليونانية ودرس الدراما وتوقف كثيرا عند **شكسبير**، بدليل ترجمته لأبرز مسرحياته حتى السونيتات، ترجمة عذبة نقلت للغة العربية أسرار شاعرية وصور ومجاز وبلاغة شكسبير.

غير أن الرواية كانت أقرب الأشكال التعبيرية التى أتاحت له استيعاب المنجزات التعبيرية لكل هذه الأشكال الأدبية.

يقول (**جبرا إبراهيم جبرا**) فى آخر كتبه النقدية (تأملات فى بنيان مرمرى): «لقد كانت الرواية بالنسبة لى ولا تزال الكهف الذى أدخله لكى تتحقق لى الرؤية التى أطلبها، هذه الرؤية زاخرة وصاخبة معا، فأنا فيها مع الناس كلهم ومع نفسى فى الوقت ذاته، أى أن يكون الإنسان مفردا وجمعا معا، أن يكون ذاته وذات الآخرين، أن يكون زمانه والأزمنة كلها، أن يكون لغة لاتتحقق أصواتها ونيرانها وإيقاعاتها إلا عندما تتناسى بين يديه، ولذلك فإننى أرى أنه لا حدود للآفاق التى تعين المرء على اكتشافها».

ويقول أيضا: «اتمنى لو يظهر يوما ذلك الناقد البارع الذى يستخلص أفكارى النقدية من رواياتى، وهذا شىء وارد ومشروع، لكننى لا أعيه بشكل واضح كما أعيه عندما أكتب النقد نفسه، بالطبع، أى أننى عندما أكتب رواية، وأضع فيها هذه الأفكار فأنا فى الواقع أنوع على ثيمات معينة على هذه الطريقة التى هى (الطريقة الروائية) فهذا جزء من العزف أو تنويع العزف على الثيمة أو الثيمات التى هى محور الرواية».

أما فى النقد فإننى ألتزم الخط الفكرى الذى يؤكد على فكرة أساسية هى التى تبرر موقفى النقدى مما أنقد».

ولذلك كان **جبرا** يهتم بالتصميم والمعمار وربما يغالى فيهما على حساب التلقائية ويلاحظ على رواياته أنه يتحدث عن نفسه من خلال تجاربها، وأنه يعيد إنتاج أفكاره وآرائه فى الحياة وفى الأدب والفن من خلال الشخصيات الأخرى التى يبتدعها وأحيانا يسحبها من الواقع إلى (المجال الروائى).

والواقع أن كل روايات جبرا من (**صراخ فى ليل طويل**) حتى آخر رواياته (**يوميات سراب عفان**) تشكل رواية واحدة متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) وبطله الأساسى الذى يتكرر ظهوره هو المثقف الفلسطينى المغترب المفتقد للجذور الحالم أبدا بالقدس.. الغريبى فى التوجه الفكرى المسيحى حتى الأعماق المفتون بالأدب والفن ـ المطارد أبدا من النساء، المثقل بالخطايا أما أبطاله فهم مبتلون بخطاياهم يرجو لهم أن يلقوا بظلالهم على الأرض كى تصبح لهم كيانات تبقى مثيرة للقارئ بقدر ما هى مثيرة للمؤلف ومن هنا فيما يعتقد صدقها وقربها إلى تجربة العصر أو حلم الناس فى هذا العصر، ففى تصوره أن ما يكتبه يقترب من بعض الناس لأنه يشبه تجربتهم، ولكنه يقترب من البعض الآخر



جبرا

لأنه يشبه حلمهم، والأمران مهمان، التجربة والحلم، فهو إذن يطمح أن يجعل أشخاصه يجسدون التجربة والحلم لجيله والأجيال القادمة التى لا يعرفها ولكنه يستشرقها بشكل من الأشكال.

....

ولعلها مريبة ومراوغة ومستفزة للنقد تلك المعطيات الفكرية والجمالية التى حاول (**جبرا إبراهيم جبرا**) تجسيدها فى رواياته ككل بلغة الرمز والمجاز والوقائع التاريخية.

إن التكوين الروائى يقدم لنا خاصة فى ذروة أعماله السفينة (٦٥ - ١٩٧٠ والبحث عن وليد مسعود ١٩٧٨)، محاولة العربى وهو يتكون من جديد ويتجاوز المسافات بينه وبين الزمن والآخرين - إن بلاده تعيش الجحيم والمطهر فمتى تصل إلى جنات الفردوس؟ حيث يمتلك العربى مصيره وحياته، متى يتخطى العربى أزمة قهره الخارجى والداخلى؟ ويتجلى عنه الصدأ ودرن التخلف وميراث الماضى القبلى والاستعمارى والصهيونى.

إن الفلسطينى يحمل يافا وعكا والقدس. وكل القرى التى سقطت فى قلبه وعقله أينما ذهب، وهو روح هائمة تبحث عن مستقر وثأر تاريخى.

تلك هى أنشودة (**جبرا إبراهيم جبرا**) ولحنه الأساسى كتبه بتنويعات متناغمة ومتقاطعة من عام ١٩٤٦، بداية المأساة الفلسطينية فى رواية (صراخ فى ليل طويل) وأعقبها بـ (صيادون فى شارع ضيق) عام ١٩٦٠ وأخيرا لحن القرار فى روايتيه المتفردتين (السفينة) و (البحث عن وليد مسعود).

وأيا كانت تحفظاتنا على قيمة إبداعه الروائى وتحديدنا لنوعية التناقضات التى سيتضمنها تحليلنا لأعماله فى مستوى الرؤية والبناء الفنى والأسلوبى والذى يطرح إشكاليات قابلة للمناقشة فإن (**جبرا إبراهيم جبرا**) بلا جدال كناقد ورسام ومترجم مبدع، عاش فى البداية والنهاية ككاتب فلسطينى مغترب ممزق، يحاول عبثا أن يجعل ألغاز هذا الحاضر العربى المكدور المتبددة أوهامه على الضوء الكئيب لمستقبل لم يكن شيئا غير ماضى أهله وشعبه.

وصحيح أنه استقر لحد ما ومن أواخر الستينيات فى (بغداد) وشارك بفاعلية وخصوبة فى نهوض حركتها الفنية المعاصرة وتأسيس (جماعة بغداد للفن الحديث) بل لقد كتب بيان الجمعية الملتفة حول النحات العراقى البارز (**جواد سليم**) وقدم دراسات عنه وعن الفن التشكيلى العراقى المعاصر آخذا فى الاعتبار السياق الحضارى المجيد لمنحوتات سومر وآشور ورسوم **يحيى الواسطى**، والنحاسيات العباسية، وشتى نظريات الفن الحديث، صحيح كل هذا ولكن تبقى أبدا مأساة شعبه المقتول المطرود غائرة وجارحة فى عصب وجدانه وانطباعاته الأولية عن الحياة، فبراءة أطفال القدس وصباهم المبكرين صخور القدس الندية ومزارعها الخضراء المقدسة المثقلة بشهوة الحياة والغنية بالتراث قد اغتالتها عصابات الفاشية الجديدة الصهيونية، بالقتل والسحل وتكسير العظام والطرد والدمار الأسود، وبدأ عصر الفلسطينى التائه المهاجر أبدا هنا وهناك، محاصرا من كل الجبهات حتى من جبهته العربية الممزقة المتصارعة فى يأس وجنون انتحارى.

الغربة/ عن الأرض/ والجذور

فى رواية (السفينة) وعلى إيقاع صخب الموج ودوار البحر ولانهائية الأفق الرحب، التقى الها ربون من لوعة وثقل مآسى الماضى وحيرة الحاضر العربى من أبناء فلسطين المثقفين التائهين، وبعض آخر من العرب وديع عساف، وعصام السلمان، ويوسف رامز حداد، وشعبان الراشد، ود. فالح عبد الواحد وزوجته لمى عبد الغنى والدكتورة مها وكل له ماضيه وحكايته وسيرته وأزمته وإحباطاته وطموحاته، ولكن وبرغم العلاقات المتداخلة والحادة فى تعقدها بين الجميع، وبينهم وبين الآخرين من ركاب السفينة خاصة المرأة الإيطالية (إميليا فرنيزى) والفرنسية - جاكلين دوران، والأسبانى (فرناندوجوميرا) ووسط دوامة الرقص والسكر والمرح ويقظة الشهوة، تحتد المناقشات ويعلو صوت المأساة واضحا متجهما، ملخصا جوهر المشكلة وحضورها وديمومتها.

يصرخ الفلسطينى (وديع عساف) فى وجه (عصام السلمان) قائلا بصوت متهدج ويتعال وشموخ وهو يمسح حركة البحر بعينيه المتوقدتين كأنه (نبى فقد شعبه وسط الأمواج: «سل الفلسطينيين

سل الفلاح الذى يذكر تجربة قدميه على تلك الأرض، كأنه يذكر لذة حياته الوحيدة كأنه يقول إن حياته، بعد أن أبعد عن أرضه ماعادت حياة، هذا البحر الأزرق يتألق، غير مكترث غير حافل أنا أعرف ذلك، لأنه يظن أنه يجمع حضارات الدنيا على شطآنه، ولكنه يحمل أيضا لطمات من شاطئنا تجعله على هذا التألق وهذا الحسن، أنا أحب البحر المتوسط وأركب السفينة فيه، لأنه بحر فلسطين، بحر يافا، وحيفا وبحر هضاب القدس العربية وقراها، فأنت إذا صعدت هضاب القدس، ونظرت غربا لن تعرف أين تنتهى الأرض وأين يبدأ البحر وأين يلتقى الاثنان بالسماء، فهى ثلاثتها متداخلة متمازجة ومتماثلة، هذه الزرقة هى الشىء الوحيد الذى يلطف من غربتى كأنى أتصل بها بأرضى من جديد، كأننى بها أعود إلى (بركة السلطان) فأراها قد اتسعت وامتدت وفاضت أنهارا وشلالات دافقة.

ثم يصمت فى أسى ويهمس بحزن (لعنة واحدة هى أوجع اللعنات لعنة الغربة عن أرضك).

وعلى ضوء هذه الكلمات الحارقة نضع أيدينا على جوهر الأزمة التى اعترف بها (**جبرا إبراهيم جبرا**) ولكن لعله وهو يسجلها ضمن سرده للراوية لم يدرك أنها تعطى للناقد بداية الخيط للكشف عن أزمته هو فى بنائه الفنى وقدراته التعبيرية هى التعرف على أبسط شروط سحر وسر فن الرواية، كشكل بانورامى يعبر عن كل شىء فى الإنسان بما فى ذلك لا إنسانيته، إن أبسط أشكال أزمة الكاتب هنا، هو ظنه الخاطئ أنه سوف يؤثر فى القارئ بكلمات كهذه التى أوردناها وغيرها ويجعله منقادا لإعفائه من مسئولياته وهى فى اعتقادى تتعلق بالصدق الفنى لقد جعل الكاتب كل جهده وثقافته وإمكانياته غير المحدودة باستيعاب أساليب الفن الروائى المعاصر، جعلها تقوم على الهروب من لب قضيته وهى فقدان الجذور والأرض والانتماء، لقد أحالها فى خضم استعراض ثقافته الغربية والإنجليزية بالذات لهمهمة فكرية انتقائية معطاة جاهزة للقارئ بيقينية وفى شكل الاستشهادات من التراث اليونانى والفلسفة والرواية والمسرح الأوروبى ولوحات كبار الرسامين العالميين، لقد غرقت قضيته الرئيسية فى شباك مزيج من الرؤية الوجودية والعبثية وامتصته تجربة كبار كتاب الجنس كمعنى وكشف للحياة، ثم أخيرا ليقنعنا بصرخات مباشرة واقعية مثل التى استشهدنا بها من كلمات الفلسطينى (وديع عساف).

ولسوف نختبر هذه الكلمات الأولية فى تحليل أعماله ككل.. غير أننا لانستطيع الامتناع عن المغامرة بالقول إن أعماله فى النهاية رواية واحدة، وإحساسه المتورم بالأنا المثقف المجرب، قد افترس لحد ما الموضوعية فى علاقة الواقع والآخرين بالذات الخالقة، فأصبح الروائى أو الذات الفاحصة فى حالة حركة والواقع المقيس فى حالة جمود، وبالتعبير الفلسفى يمكن القول بلا تجن أن نظرته تقترب من النظرة الأنثولوجية، فالإنسان بالنسبه له وكما سنجد فى أول أعماله (صراخ فى ليل طويل) متجسد فى الرواية (أمين سماع) الذى يقدم الأحداث وكل جزئيات العناصر الفنية فى الرواية من وجهة نظر ضيقة الأفق والتى لا تتخطى محور ذاتيته المتعالية بحيث يصبح (صراخ فى ليل طويل) هو صراخ الأنا المتوحد المفلس خاوى الروح، وذلك لأن الإنسان فى رؤية (جبرا إبراهيم جبرا) انفرادى بطبيعته، غير اجتماعى وغير قادر على إقامة علاقات مع الآخرين فهو يعتقد بأن الانفرادية ليست بحال من الأحوال وضعا نادرا أو شيئا خاصا بذاته ولكنها حقيقة الوجود الإنسانى المحورية التى لامناص عنها.

لذلك تمت كل صلات أبطاله مع الآخرين، وكما سنرى فى أعماله ككل بطريقة سطحية عارضة وعن طريق التفكير الاسترجاعى فقط لأن الآخرين أيضا منفردون أساسا فيما وراء العلاقة الإنسانية التى تنطوى على معنى.

الصراع/ والنظرة/ الواحدية

من المثير للتساؤل أن رواية (صراخ فى ليل طويل) كتبت فى القدس عام ١٩٤٦ غير أنها لم تنشر إلا عام ١٩٥٥، وسوف نجد أن هذه الظاهرة تتكرر دائما مع (**جبرا إبراهيم جبرا**).

فالرواية الثانية (صيادون فى شارع ضيق) كتبت بالإنجليزية ونشرت فى إنجلترا عام ١٩٦٠ وأخيرا ترجمها للعربية الدكتور (محمد عصفور) أحد تلامذته وصدرت عام ١٩٧٤، أما رواية (السفينة) فقد نشرت فصولها الأولى فى مجلة (حوارعام ١٩٦٥، ثم صدرت كاملة عام ١٩٧٠).



جبرا

وهذا التحديد الزمنى لتاريخ الكتابة والنشر، يدعم انطباعنا الأول فى حالة جوهر المشكلة والمأساة الفلسطينية إلى أطر ميتافيزيقية ومشكلات روحية وهموم ذوات مثقفة حائرة بائرة تتلذذ بتعذيب نفسها فى علاقات الجنس والبحث عن حب غير موجود إلا فى أذهان حالة مخدرة بلذة النرجسية التى تغتال حتى رائحة النرجس، ثم فى الثرثرة والمناقشات حول السياسة والأدب والفن.

فإذا كنا جميعا نتفق على أن (عام ١٩٤٦) كانت تتبلور فيه كل ترتيبات المؤامرة الاستعمارية الصهيونية على شعب فلسطين مستغلة الانهيار الذى كانت تعيشه النظم العربية القبلية والملكية، وضعف إنجلترا وظهور السيد الأمريكى والاستعمار الجديد الذى خطط استراتيجيته بعد الحرب العالمية الثانية ووضع فى مقدمتها نفوذه فى الشرق الأوسط، فزرع جسما غريبا وقاعدة مسلحة دائمة هى ذراعه السرطان الإسرائيلى لكى يصفى كل عربى لأحلامه فى السيطرة على مقدراته وكانت الضحية الأولى فلسطين وشعبها المشرد المقتول حتى بيد أخوته حتى الآن.

فكيف بدأ (جبرا إبرهيم جبرا) ومنذ هذه الفترة يعبر روائيا عن بداية الكارثة التى تفتح عليها وعيه هو وجيله من المثقفين الفلسطينيين؟

لنقرأ معا بداية الرواية:

رفعت الفتاة قدمها وقالت انظر: فنظرت ولكن لم أر مايشير سوى أصبعها الكبير مصبوغا ظفره بالأحمر وباديا من طرف حذائها الأنيق فقلت لنفسى فلأنصرف إلى ما هو أخلق بالرجال واتجهت نحو المدينة، وفى الطريق قابلنى شرطى يحمل بندقية وأوقفنى ليرى (بطاقة هويتى) وإذا هو صديق قديم كنت قد قضيت معه مرة عطلة على الجبل، وكان الإعياء باديا على وجهه فقال: «والله سلمت هذا العمل»وربت على كتفى وتركنى فى حيرة وشيء من الخيبة ولم أجد إلا القهوة أسير إليها، وفيها وجدت رسالة استدعاء لى من (عنايات ياسر) وخرجت.

وخلال طريق (الراوية) تتتابع أحداث وشخصيات ورموز الرواية من خلال وجهة نظر ورؤية (أمين سماع) الحائر الضائع وهى رحلة زمنية محددة تبدأ بالسماء الخانقة وتنتهى بالفجر وحريق قصرآل ياسر، غير أنها تتجاوز الزمنية المحددة إلى زمنية أوسع مدى هى تسجيل لأحاسيس وخبرات (أمين سماع) واسترجاع لذبذبات ذاكرته فى الطفولة وحتى الآن فى تواجده الناضج كصحفى لايرضى عن حياته وفشله فى الحب والزواج، وعمله كصحفى يكتب مايرضى أمزجة القراء العابرين، غير أنه ينسى كل إحباطاته وغربته فى مدينته فى كتابة رواية جديدة يجعلها ذريعة للتعبير عما يريد قوله (قسمت نفسى إلى أشخاص كثيرين، يمثل كل منهم جزءا من هذه النفس الملأى بالمتناقضات وقد بنيتها على حبى (لسمية) ابنة صاحب المتجر، ذلك الحب الذى لم يأت بثمره صالحة ولكن المرء لايحكم على الأشياء دائما حسب ثمارها أو على الأ قل لم أفعل أنا ذلك ولعلنى لم أكن حكيما فيما ذهبت إليه، فقد كنت أصر على أهمية اختبار الحياة نفسها، غير آبه بالنتائج.

إن هذه الكلمات يجب أن نتوقف عندها لأن المؤلف نفسه هو الذى يقولها فى النهاية، ولسوف تتضح وتتطور حياته وتجاربه بعد الهجرة إلى بغداد وإنجلترا وهى مفتاح تناوله للحياة والسلوك الإنسانى وأبسط استنتاج هنا (إنه فى روايته الثالثة السفينة) قد طبق هذا المفهوم... فجاءت الشخصيات الرئيسية فيها (عصام السلمان) و (وديع عساف، ود. فالح عبد الجواد) .. انقسامات مبتورة لنفس الراوية (أمين سماع) كذلك سوف تظهر (سمية) متخذة اسم (لمى عبد الغنى) فى السفينة، وكلتاهما من بنات الطبقات التجارية الرأسمالية سواء فى القدس أو بغداد وهم فى النهاية المرأة التى أحبها بتشبث رومانسى كاتب الروايات نفسه، والنسق الذى يجرى عليه انتقاء التفصيلات عند الكاتب تمليه شخصيته الذاتية، ولكن (جبرا إبراهيم جبرا) لم يدرك حقيقة جوهرية فى الإبداع الروائى هى أن الشخصية ليست فى الواقع مطلقه خارج الزمن، مهما بدت هكذا للوعى الفردى، وقد تكون الموهبة والشخصية الذاتية فطريتين، ولكن الطريقة التى يتطوران بها أو يفشلان فى ذلك تعتمد على تفاعل الكاتب مع بيئته، مع علاقته مع البشر ومع الآخرين، فحياته جزء من حياة زمنه، سواء كان واعيا بها أم لا وسواء

أقـره أم لم يقـره فـهـو جـزء من كل اجتماعى وتاريخى أكبر.

ولهذا فإن حياته ذاتها ليست ثابته أو جـامـدة على الدوام، بل هى عـمليـة مستمرة، معركة بين الماضى والحاضر والمستقبل، إنها شىء لايمكن فهمه حتى يعيش المرء تـجربة مـراحلها كـحركة تبـدأ من هدف مـعين فى اتجاه هـدف مـعين وليـست هذه المراحل وتداخلهـا الديناميكى عناصر ذاتية خالصة يقبلها الكاتب أو يرفضـهـا تبـعا لذكـائه.. فإذا حذفت مثل هذه العوامل بطريقة تعسفية فإن الحياة ذاتها والتقسيمات التى تحدد طبيعتها وتطوراتها يصيبها التشويه والزيف واللامعنى كذلك فرغم تركيبات أحداث رواية (صراخ فى ليل طويل) من دلالة على مناقشة الماضى بمستويات متعددة شخصية وعامة رغم ذلك البناء والجهد فى صياغته بعقلانية تشكيلية فقد تمخض عن أزمـة واهنة فـردية تشبـه اعتراف كاتب مغترب فى دفتر يومياته.

فـالخلاصة، رغم مـا أغـرقنا فيـه الكاتب من تحليلات ممطوطة وأوصاف وانطباعات لا تزيد عن أن (أمين سماع) نشـأ فى أوحـال حـارات المدينة القـديمة فـقيـرا ككل أبناء القدس وبجـهـد أسـرته الفـقـيـرة وصـبـره وإرادته تعلم وأصـبح صـحـفيـا بل روائيا له تواجده عند أبناء الأسـر والقـراء، بحـيث إن (ركـزان هانم وعنايات هانم وهما السليلتان الباقيتان من أسرة من أقدم وأغنى أسر المدينة، منهـا الحكام والشعراء والتجار.. إلخ قد أعجبتا بمقدرته على إحياء الماضى فى كتبه.

واطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التى يجـعل منهـا إطارا يحـيط بالموضوعات الرئيسية وطريقته السادية المفزعة فى القذف بأبطال كتبه فى جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف فطلبتا منه المساعدة فى كتابة تاريخ الأسرة إن عنايات هانم عـانس وتعـيش فى عـقم وكراهية، تنسى تيبس حياتها وخواءها باسـترجـاع قراءة الأوراق والمخطوطات القديمة بما فيها من أمجاد وتفاهات لحياة ماضى أجدادها ولحياة المدينة.

أما (ركزان) أختها الصغرى فإنها تجارى أختها فقط وفى دمائها مـا فى دماء أسلافها من شهوة فاترة.

لقد مارس بخفة واستهزاء (أمين) هذا العمل بل إنه كان يتشمت من الاطلاع على تفاهة حياة آل ياسر العريقة، وصمد ضد إغراء أنوثة ركزان وتقرب عنايات هانم منه، فأمين مجروح فى كبريائه من المرأة من (سمية) ابنة الأسرة البرجوازية التى طردته ذات يوم من العمل فى أحد فروعها، غير أنه أحب (سمية) كـانت بالنسبة له فـتاة نادرة الجـمال والروح كأنها (ضوء الشمس وزبد البحـر وعطر الياسمين) وفجأة وبعد الزواج وانغماسه فى متعة الثراء والحب هجرته فجأة وبلا أدنى سبب اختفت.. ولكن (سمية) ظلت تتحايل له فى يقظته ومنامه، وذكريات حيـاته مـعهـا تقتحم خـواطره وتعبث بوجدانه .. وكما اختفت (سمية) فجأة ظهرت وعادت إليه فجأة وبين اختفائها وظهورها عشنا عـبر ذاكرة وانتـقالات (أمين سماع) جوانب من حياة المدينة وتعرفنا على بعض من النماذج المتمردة كالمثقفين والفنانين الذين أرادوا التكيف مع الحياة حتى ولو عاشوا فى سذاجة (رشيد) وهو مثال البرجوازى الصغير، الراضى عن نفسه، وعن إخلاص زوجته وغاب عنه أن زوجته (رانية) لاتضيع فرصة من فرص الهوى وأن طبيعتها الزانية طوحت بها فى كثير من العلاقات البشعة، وكان لها علاقة سابقة بـ (أمين سماع).

لقـد دارت به التـجـربة بين تأمل مـاضى المدينة وحـاضـرها.. وكـلاهمـا جـعلاه مـحـبطا ملولا.. وفـجـأة مـاتت (عنايات هانم) وقـررت أختـهـا ركـزان هانم حرق البيت والأوراق القديمة التى أصبح مـولعـا بهـا ولكنهـا تدسهـا فى الموقـد... وترقبـهـا بتلذذ وهى تحـتـرق، ولقد أحدث هذ الأمر انقلابا فى حياته واستيقظ شىء هامد فى نفس أمين.. لقد شارك عـامين فى سدانة الماضى النخر، وها هى ركزان تعرض عليه الزواج بعد حرق ماضى آل ياسر، وتمنحه مهلة إلى الصباح وهذه القوة اللعينة فى عينيها... ولدى عـودته يفـاجـأ .. (بسـمـيـة) بكل سطوتها عليه ويكاد يضعف أمام ظهورها غير أنه لا ينسى خيانتها. ويطردها فى قسوة وحزم، وتراها وهى تجرى على ضوء حريق (قصر آل ياسر) ويقف (أمين سـمـاع) حـائرا هل يتزوج من (ركـزان هانم) أم يعود إلى سمية ويتمتم بكلمات تضىء المعنى الوجدانى فى أزمته (كنت أتحرق إلى عناق امراة هى أشهى نساء الأرض، ولكن انظرى إلى نفسك صفراء كالموت، ذابلة كالموت ولست أريد الموت بعد اليوم) كـذلك يعـتـذر لركـزان عن



جبرا

الزواج والسفر معها قائلا (شكرا ما أروع جرأتك نسفت قصرك فلجوت ونجيتنى، ولكن عليك أن تبحثى عن حياتك الجديدة هنا وهناك).

ويبتعد عن المرأتين ويسير فى الطريق الخالى (غير أن الطريق يمتلئ على مهل بعديد من الناس وتتشعب شوارع المدينة أمامه، وحيث حدق فى عيونهم أدرك أن كثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم، كما كان هائما لسنتين مديدتين يبحثون عن نهار لليل طويل).

وهى نهاية سينمائية متفائلة جاءت خاتمة لتركيبة ميلودرامية لاتتناسب مع ثقل وكثافة التجريب وأسلوب البناء السردى الذى بدأ به (**جبرا إبراهيم جبرا**) صفحاته الأولى بجانب عمق الأزمة الحضارية والاجتماعية ثم إن المدينة قد تكون أى مدينة بلا ملامح نوعية فكيف تقبل ذلك لو عرفنا أنها القدس فى أتون لهيب المؤامرة الاستعمارية الصهيونية.

إن هذا ما سنأخذه دائما على موقف الكاتب وخاصة فى روايته الثانية التى كتبها بالإنجليزية (صيادون فى شارع ضيق). فهنا أيضا نلتقى بشاب فلسطينى دمرت العصابات الصهيونية بيت عائلته واستولت على الأرض بل قتلت خطيبته (وعثر على يدها مقطوعة من الرسغ، وخاتم الخطبة يحيط بإصبع الخنصر)

وتهاجر العائلة إلى (بيت لحم) ويذهب الشاب (جميل) إلى بغداد ليعمل مدرسا فى جامعة بغداد، وعلى الفور كما حدث فى رواية (صراخ فى ليل طويل) حيث قدمت الأحداث والعلاقات والشخصيات من خلال رؤية وذاتية (أمين سماع) تُقدم هنا مدينة (بغداد) بكل ما فيها من لذة الاكتشاف لرائحة تاريخها الحضارى العريق، عبر وعى (جميل) المهاجر الفلسطينى وبرغم أن الغليان الوطنى والصراع الطبقى يحتدم فى العراق - حيث كانت بغداد على أبواب ثورة بورتشماوث التى حطمت معاهدة جبر بيفن وبرغم ذلك فإن الكاتب يتخذ هذه الأحداث المهمة مجرد ديكور، ليبنى رواية مصنوعة عن تجربة الاغتراب والجنس والانغماس فى المناقشات مع نماذج المثقفين والسياسيين حيث يقدم كل اتجاه بتعال وبنظرة سائح أجنبى، إنه يرفض هذا التناحر العشائرى والطبقى والوطنى ويصور نماذج الشيوعيين العراقيين بشكل منفر ويتوقف عند الفوضويين وتبقى معظم صفحات الرواية وصفا للمغامرات الجنسية العبثية بين (جميل) و (سلمى) الزوجة المغرمة بالجنس - سيدة المجتمع البرجوازى والزوجة لرجل أكبر منها، ثم تتم علاقة حب بين جميل وطالبة أرستقراطية (سلافة) ابنة أحد الوزراء السابقين وتحدث مفارقات سينمائية فى تصوير هذه العلاقات لتنتهى بعد مآسٍ فردية حيث يموت (الأب) ليتم اللقاء بين (جميل وسلافة) وينتصر الحب رغم اختلاف الدين والمكانة الاجتماعية وتعالى الأرستقراطية العراقية، وتذهب (سلمى) خارج العراق هاربة من حبها الفاشل، وتغيب خلال ذلك خيوط البناء الدرامى للرواية للتركيز فى النهاية على رؤية المثقف الفلسطينى المهاجر المتأزم والذى يستمع بإعجاب لكلمات (عدنان) وهو شاب بوهيمى عدمى يهمس فى أذن الراوى - جميل وهما عريانان فى أحد الحمامات العامة، بأنه ينوى أن يقوم بعمل خطير لا يعرف عنه شيئا وهو يرى أن الحقيقة الوحيدة فى الحياة هى المرارة والقذارة والخيانة والبشر إن (جميل) فى (صيادون فى شارع ضيق) هو الشكل الآخر (لأمين سماع) فى (صراع فى ليل طويل) و (سمية) هى البروفة الأولى (لسلافة) وجوهر الحب بين المهاجر الفلسطينى الفقير وبين فتاة من أسرة أعلى منه هى وحدة (الموضوع الروائى) عند (**جبرا إبراهيم جبرا**) ولقد تكاملت هذه الوحدة الروائية وبلغت ذروة تصويرها فى روايته الثالثة (السفينة) حيث يلتقى (عصام السلمان) بلمى عبد الغنى ويحبها ويفشل معها ولكن بصورة أشد مرارة.

السفينة/ والهروب/ فى البحر/ والله معنا

ولن تفهم أسرار المعمار الروائى المركب والمعقد والمكثف فى رواية (السفينة) حيث استخدم (جبرا إبراهيم جبرا) كل التطورات الجمالية لأساليب الرواية المعاصرة من مفهوم الزمن الروائى ونسبية مفهوم الشخصية الروائية والتداخل والتقاطع والالتقاء، بين الحدث الدرامى الرئيسى وهو هروب (عصام السلمان) من ماضيه وعمله بالعراق وحبه الفاشل للمى عبد الغنى وبين الأحداث الفرعية، لن نفهم كل ذلك إلا

إذا عدنا للصفحات الأولى من رواية (صراخ فى ليل طويل) حيث يحلم (أمين سماع) بكتابة رواية يقول عنها «فبعد زمن حاولت أن أحدد موقفا من الحياة يتعادل فيه الربح والخسارة - الامتلاك والإملاق ويكون لكل منهما فى حياة الفرد غرض مماثل، وقيمة متساوية، ولكن كان على أن أجد النقطة التى تتوازن فيها الأضداد والشكل الذى تترتب فيه الألوان قاتمها وزاهيها بانسجام، فقلت أفعل ذلك عن طريق كتابة رواية بحيث تتخذ فى النهاية شكلا يقع فيه كل شىء فى مكانه فتبرز الأجزاء جمال الكل».

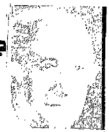
ولقد طبق لأبعد مدى (جبرا إبراهيم جبرا) هذا المفهوم فى بناء وتركيب معمار رواية (السفينة) فجاءت شخصياتها الرئيسية انشطارات، وجوانب من كل واحد هى (ذات المؤلف) الفلسطينى المهاجر غير المتيقن من معنى سواء فى علاقته بوطنه أو بالمرأة التى أحبها، لقد بدأ متمردا مثاليا وانتهى للعبث، وأقرب الشخصيات لطبيعة ومزاج المؤلف.. نجدها فى (عصام السلمان) المهندس المعمارى الدارس للعمارة الحديثة فى إنجلترا والذى تراكمت أزماته نتيجة الصراع العشائرى، وتخلف وطنه وفقدانه حبه، تجمعت كلها لتوقع به إلى الهرب، لقد أحب (لمى عبد الغنى) فتاة أرستقراطية عراقية تدرس الفلسفة فى لندن لم يعرف إلا بعد مدة طويلة أن ما بينه وبين (لمى) ليس سوى الدم وثأر العشيرة فلقد قتل أبوه من أجل الأرض عمها وهرب إلى حدود العراق وظلت أمه تقاتل الحياة وتزرع بقايا الأرض لكى يتعلم، ولقد تزوجت (لمى) من (د. فالح) وظن عصام سلمان أن مابينهما قد انتهى فقرر الاستمرار فى حياته المستقلة حتى فى شكل الهرب إلى الخارج عن طريق رحلة البحر بين جزر العقيق والشاطئ الغربى الذى انبثقت عليه رية الحب من زبد البحر ونفث النسيم.

يقول (أنا هنا لأسباب كثيرة أهمها أننى لم أستطع أن أجعل من (لمى) بحرى وزورقى ومغامرتى.. وما كنت لأعرف أن (أكاد لأستطيع أن أقولها إن (لمى)، (لمى) نفسها ... الباكية بعض الليالى الغادرة - بأهلها من أجلى الضاحكة، الراكضة على عينى (لمى) ستكون أيضا هنا فى هذه السفينة .

ونتوقف عند هذا اللقاء وهل هو قائم على المصادفة أو متعمد، إن الإجابة تتكشف لنا من واقع الشكل البنائى لرسم الشخصيات والاستدارة بالسرد والوصف والمناقضة حول تفجير الحدث الدرامى الذى تقوم عليه الرواية ولقد طور هنا (جبرا إبراهيم جبرا) كل الاكتشافات التجريبية فى كل من (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل و (الصخب والعنف) لفوكنر .. بجانب الاستفادة من إسهامات، فرجينيا وولف، وجويس، غير أنه لم يقلد ولم يحاك بل اجتهد ليشق لنفسه طريقا تعبيريا يقوم على تقديم الحدث الروائى من وجهة التبادل والانعكاس بين كل من (عصام السلمان) و(وديع عساف) الفلسطينى البوهيمى المهاجر والذى عبر تجاربه وآرائه وهلوساته سيقدم لنا على لسان (جبرا إبراهيم جبرا) طريق الخلاص .. وهو العودة إلى الأرض لصخور القدس للمواجهة فى قلب بلادنا لافى الهجرة إلى الخارج وفقدان المعنى».

ولكن وقبل أن نصل للمعنى المجازى هذا الذى بشر به (وديع عساف) فلقد أغرقنا الكاتب فى شبكة معقدة من العلاقات بعضها ينشأ على السفينة تلقائيا وبعضها حكمته علاقات سابقة ومعاناة بين كل طرف وآخر فمثلا ستتكشف الأحداث خلال سردها من وجهة نظر كل من (عصام السلمان) و (وديع عساف) ، و(إميليا فرينزى) أن (لمى عبد الغنى) وبرغم زواجها من (د. فالح) ظلت محتفظة بذكريات علاقتها مع (عصام السلمان) ولقد دبرت السفر على السفينة عندما علمت أن عصام السلمان سيسافر عليها وهى لاتعلم أن زوجها (د. فالح) على علاقة بالإيطالية (إميليا فرينزى) وقد تم الاتفاق معها على أن تسافر على ظهر السفينة - هذا فى الوقت الذى تمت علاقة سفر بين (عصام السلمان) و (إميليا فرينزى) .

لقد فجر وأضاء الأزمة التى ادعى الجميع أنهم تركوها خلف ظهورهم فى بغداد أو القدس، بيروت أو الكويت إقدام (د. فالح) على الانتحار بعد اكتشافه استمرار علاقة (لمى) (بعصام السلمان) ، غير أن الانتحار هنا له دلالة أشمل من هجرة زوج فاشل، بل هو تلخيص لتراكم مواقف وتكوين نفسى للنموذج من المثقفين العرب نجح فى كل طموحاته بالمستوى المألوف، لقد ترك اعترافاته (سيقولون كان جراحا ناجحا زوجته



جبرا

جميلة وخليلته جميلة، ودخله كبير وفى منتصف ثلاثينياته أى شيطان إذن أغراه على الانتحار؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال كأنما الحياة يمكن أن ترتشى بما هو خارج عن قواها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه، حدثنى وديع عن أزمته فى التاريخ وعودة إلى الأرض وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط، قضيت عمرى باحثا فى مثل هذه الأزمة والثورات ولكن إنسانيتى كانت دائما رافضة لأنها مبتورة مشوهة من الداخل ومن الخارج.. أرفض زمن القتل والخيبة واليأس وهأنا أخيرا أرفض الأمل).

لقد اخترنا كلمات (د. فالح) فهو الذى كان أصدق الهاربين فوق السفينة لأنهم مثله منتحرون يتلذذون بإحالة مشكلات شعبهم العربى إلى مناقشات ميتافيزيقية ويهربون من الواقع بمفهوم الثورة التجريدية التى تستهدف الإنسان المطلق، بل ثمة إهمال لعقلية القارئ عندما يشير الروائى إلى موقف (عصام السلمان) كثورى تقدمى أفقدته تناقضات ثورة ١٩٥٨ فى العراق إيمانه، إنه يسوى بين النظم الشمولية الشيوعية والفاشية دون إدراك للفروق الأساسية بينهما، ثم إن (لمى عبد الغنى) تحقد على الثورة التى سجنت وشردت عائلتها الأرستقراطية، وتلوم (عصام السلمان) لأنه رحب فى البداية بالثورة، فالثورة وقضية فلسطين وأزمة التخلف العربى وهموم المثقفين المنتمين لحضارة الغرب هى كلها الإطارات النظرية التى بالغ فى مناقشتها بثرثرة مملة الكاتب، هذا بعد أن صنع رواية محبوكة الأحداث والمواقف كأنها سينما مثيرة فيها الانتحار والجنون والجنس، والشهوات وأيضا الاستخدامات الثقافية لحضارة البحر الأبيض المتوسط بكل تراكماتها اليونانية والهيلينية وحضارات العراق السومرية والآشورية.

ولعل التناقض الجمالى لبناء هذه الرواية يأتى من غياب منطق التجريب فى الرواية المعاصرة عند (جبرا إبراهيم جبرا) فمن يقرأ الفصول الأولى يظن أنه يميل لنوع من (اللاواقعية السوداء) التى تبتعد فيها المغامرة الإنسانية عن الواقع المألوف لكى تصبح مأساة غامضة يعبر عنها بحوادث - شديدة الروائية، ليس بعد هذا كله إلا رواية تتنازل فيها ملاحظة الواقع السطحية أمام فهم الروائى إنها شكل - من أشكال أخرى كثيرة - من أشكال (تفوق الذاتية) تحاول بواسطتها الرواية - القصيدة أو الرواية - الأغنية - الرواية - الصرخة أن تفرض نفسها فى داخل الرواية التقليدية المخصصة للسرد أو التسجيل الموضوعى، ولكن هل حافظ (جبرا إبراهيم جبرا) على مفردات لغة السرد المجسدة لهذا المفهوم، الغريب أنه تناقض كثيرا ولجأ لأساليب تقليدية فى الوصف ورسم الشخصية والانتقال فى زمنية الأحداث، والاستناد على حوادث التاريخ المحددة، فى حين تأتى (اللاواقعية) التى حاول تصويرها من كون الأحداث الموضوعية قد فقدت معناها (المألوف) المعنى الذى كانت تعيرها إياه الرواية الواقعية المطمئنة التى تصف كل شيء (على طريقة كل الناس) فكل مايحدث بدلا من أن يتخذ قيمة شيقة وخارجية، إنما يشعر به كصدمة انفعالية أو ككلمة من كلمات القدر فى (نفس) البطل، ويظهر كل شيء آنذاك من خلال هذا الضباب القلق، من الشعور المنطوى على ذاته وعلى المشكلات الأخلاقية الميتافيزيقية (الشخصية) وتغرق الرواية فى ضباب ملح وخفيف حيث يغدو الجزء غير العادى مهلوسا ولا يدرك الكل ككل معقول ومألوف إنه انطباع رؤية شبحية ممتزجة، برؤية محددة، فإذا تساءلنا فى النهاية لماذا انقسم العالم الروائى عند (جبرا إبراهيم جبرا) إلى هذا الانقسام؟ لصميم موقعه الفكرى من قضيته الأساسية التى يحملها فى وجدانه وهى قضية الفلسطينى المهاجر المغترب المفتقد الجذور...

ولست متجنيا عليه لو قلت إنه اختار موقف المثقف العربى المغترب لا لرفضه وتعارضه للحصار لنظم متخلفة، بل لنوع من القدرية فى التفكير الفلسطينى أو التفكير العلمى الزائف، فربما يظن بشكل أو بآخر أن الإيمان بالعقل والمسئولية الفردية هى خلاصه ودليل مصدقة.

غير أننا لا نستطيع قبول هذا الموقف دون مقارنة بكتيبة شجاعة ونبيلة من الكتاب الفلسطينيين واجهوا واقع مأساتهم بنوع من الكتابة والإبداع يؤكد على الفاعلية الإنسانية ودور المثقف عندما يعبر بالدم ولعلعة الرصاص»ويكفى قراءة أعمال (غسان كنفانى) واستشهاده، وحضوره الساطع لندرك هذه الحقيقة (ليس فى نفسى كره أنا مقبل بابلادى ممتطيا الرصاص) ولكن هذا يحتاج لدراسة مستقلة. ■

الفصول والغايات

أنوثة الإبداع.. وإبداع الأنوثة



جارسيا ماركيز



فرجينا وولف

الإبداع بين الرجل

ماهو الفرق بين إبداع الرجل وإبداع المرأة؟ هل نستطيع أن نميز بين سيمفونية أبدعتها امرأة أو لوحة أبدعتها ريشة رجل؟..نقاد الملحق الثقافى لجريدة الصنداى تايمز، الملحق الأسبوعى الملون.. من كافة التخصصات يقيّمون دور الجنس (أى الرجل والمرأة) فى الفنون وذلك خلال بحوث عن: الرواية - الفن التشكيلى - الفيلم - المسرح والموسيقى.. ثم بعد التنظير يستمعون إلى آراء بعض الكتاب والفنانين والموسيقيين..

فى بداية الكلام عن الرواية ويتكلم عنها كيت سوندرز Kate Saunders الناقد الإنجليزى المعروف.

● **يقول سوندرز:** إذا لم تختلف الأذواق بين الأولاد والبنات فيما يتعلق بالخيال.. فإن معنى ذلك أن الإبداع لن يصل إلى الواحد الصحيح بل إلى النصف فقط.. ذلك أن الفنون الكبرى ينظر إليها على أنها كونية، ولكن.. حتى الآداب العظيمة أو الكبيرة يمكن أن تنقسم إلى فنون قرمزية أو زرقاء. والناقد الكبير يرمز للرومانسية النظيفة بالقرمزية، ويرمز للإباحية بالزرقة.

● **ويستمر الناقد:** كم امرأة تحب روايات جوزيف كونراد (الكاتب الإنجليزى الشهير)؟ ماهى نسبة الذكور الذين يقرءون أعمال الأختين برونتى **(إميل وشارلوت برونتى)**؟ أو **فرجينا وولف** وحتى إذا جلب الرجال والنساء توقعات متفاوتة إلى إبداعهم فمن يستطيع أن يقرر ما الذى يشكل رواية عظمى؟

حينما تريد المرأة أن تتجنب كل هذه التفرقة فإنها تلجأ إلى اللهو الهروبى.. ويغلب أن تختار شيئاً يدور حول بطلة جميلة غارقة إلى أذنيها فى الحب والزواج وخلفة الأولاد.

ويتفاوت دور المرأة فى مثل هذه الأعمال، وذلك نجده فى أعمال **جوديث كرامتز Cramtz وكاترين كوكسون cookson**، ومهما كان أسلوب معالجة هذه الأعمال فإن المحتوى العاطفى مضمون.

ومن ناحية أخرى فإن الشباب يميل إلى أعمال كتاب من أمثال **كريج توماس Craig Thomas أو ويلبر سميث Wilbur Smith** وهى أعمال مجلوة بصور خطيرة وأسلحة لماعة.. وفى داخلها يجد المرء: البطل الوحيد الحزين الذى لا يحلق ذقنه أبداً ويقبض على بندقيته الكلاشينكوف متطلعا إلى النساء الجميلات المغريات، ويأمل فى إنقاذ العالم وحده.. وطبعا مثل هذا الشخص لا يتفق أبداً مع الرجال

عـــبـــد المنـعـم سـلـيـم

والمـــــــــــــــرأة

المهندمين، وهؤلاء الأخيرين يرغبون فى استبعاده من أية قضية.

وعلى هذا المَسْـتـوى نجـد أن هوة الجنس (أى الكتّاب من الجنسين).. هذه الهوة نجدها ترفيهية ومشوقة إلى حد كبير. وهذا بالضبط مايريده القراء.

أما التطرف فى الكليشيهات الشعبية فإنها تثير حربا بين الجنسين فى دنيا الأدب.

● **ويعرض الناقد الانجليزى للمشكلة، فيقول:**

لقـد ظلت الكاتبـات يشكين لسنوات عـديدة لغـيـابهن عن حـفـلات تقـديم الجـوائز.. بمعنى أنهن لايحـصلن على جـوائز عـالميـة، وبالذات جـوائز: بوكـر Booker أو هوايتـبـريد Whitbread، ولقـد قـيِّمت بعض النسـاء، فى مـؤسسـة للنشر المساحة المخصصة لاستعراض كتبهن، ووجدن أنهن لايحظين إلا بقدر ضئيل من النقد لايقاس بالمرة بما يتمتع به الكتاب الرجال. فهل هذا كله بسبب أن النسـاء يكتبن كـتـابات أقل جـودة من الرجال؟

● **ويفسر الناقد الإنجليزى الموقف كـالآتى: إن الغـالبـيـة العظمى من الأكـاديمين والنقـاد والمحـررين هم من الرجـال، ونجم عن هذا أن وُجـد نظام رجـالى للتقييم.. فمثلا الرجال يميلون إلى الاعتقاد أن الحرب لها وزن أكبر فى التأليف أكثر من مجرد تحليل وشائج أو تفاصيل علاقة.**

وحتى إذا بذلت النساء مجهودًا لاقتحام عالم الرجال فإنهن لن يذهبن بعيدًا.. فحينما تقوم مؤسسة الرجـال بشـرح مُثُل الرواية الذكورية فإنهم يضعون بهذا قواعد لما يُسمح للنساء باقتحامه فى عـالم الكتـابة، ويتـضح هذا فى شروط الموافقة المستخدمة عادة فى استـعـراض كـتب الذكـور أو الإناث.

ولنلق نظرة على بعض مـؤلفـات الرجال التى توصف بصفات مثِل: (مهم .. مـثـيـر)، بينمـا النسـاء يربت على ظهـورهن بكلمـة: لطيف.. نثـر بديع.. رقـيق. ومـا كـتـابات الكاتبـة الإنجليـزية الشهيرة **جين أوستن**، بما تتـصف به من جزء عـادى وبسيط، وصلب أيضـا، لايزيد عـرضـهـا عن بوصـتين.. مـاهو إلامـثـال يقدمه الرجال للمرأة المؤلفـة.. **وأية امـرأة تحـاول أن تأخـذ أكـثـر من هاتين البـوصـتين فإنهـا تكسـر القـواعـد**. وتطلق الكاتبـة الأمـريكيـة **مـارى جـوردون** على كـتـابات النسـاء هذه اسم: **الرسم بألوان الماء مقابل الرسم بالزيت بالنسـبـة لكتـابات الرجـال، مع أن رواياتهـا تستـكشف ديناميكيـة الحب والمأسـاة داخل العائلة.**

● **ويعلق الناقد الإنجليزى:** وتمشيا مع رأى مـعظم النسـاء الكاتبـات فإننى أعتبر أن فى كتابتهن شيئا مميزًا وكاشفًا وعميـقًا وجديرًا بالرسم بالزيت. ولكن قد يكون من الصـعب جدًا، بالنسبة لكلا الجنسين أن يتـفـهـمـا وجـهـة نظر بعضهم البعض فيما يكتبون.

● **ويستطرد الناقد الإنجليزى:**

وفى الواقع هناك كـثـيـر من الرجـال يصـعب عليـهم جـدًا أن يفـهـمـوا لماذا زميلاتهم من الكاتبات يعجبن جدًا بكتاب مثل كتاب آنيتا **بروكنر** واسمه: **انظر إلىّ Look at me** أو كتاب **A.S.Byatt** (بايت) واسمه الاستحواذ **Possession**، أو النساء اللاتى يجاهدن بشجاعة لتفهم رواية **جبرييل جارسيا ماركيز**: مائة

الإبداع بين الرجل والمرأة

عام من العزلة وكتاب مارتن إيميز Amis واسمه : المال. وطبعا لا يمكن أن نستمر فى هذا دون أن نذكر كتابات Amis الإبن (أى ابن مارتن إيميز) وهو الكاتب المحبوب لدى نقاد الكتابات النسائية.

● **ويؤكد الناقد:** هنا نجد المثال الواضح للفصل بين الجنسين.

● **ويستمر:** وكثيرات من النساء على أية حال يشعرن أنهن بقراءة رواية **لمارتن أيميز** فإن ذلك يوازى القفز بالصدفة من المجهول.. أى أن ذلك مستحيل.

● **ويتساءل الناقد الإنجليزى:** بهذا.. هل تكون النساء واقفات فى طريق الفن لأنهن يعارضن الدخول فى مغامرة بريئة؟.. هل السلامة أو الجودة هى المعيار فى تلوين الحكم الأدبى؟

● **ويرد الناقد نفسه على السؤال فيقول:** مع كاتب مثل إيميز، رغم براعته.. فإن هذا ممكن.. بل يجب أن يكون. ولقد بينت الكاتبة والناقدة الفرنسية **مارجريت دوراس** D uras أن الفشل الذريع فى قيام الذكور بإلقاء الضوء على النساء الكاتبات يعتبر بمثابة غلط فنى، لأنه لا يمكن أن يكون هناك كاتب عظيم بالفعل غير قادر على التعامل مع نصف العنصر البشرى.. وهذا النوع من التمييز، بالإمكان أن يسبب ثورة فى الطريقة التى ننظر بها إلى الأعمال الفنية، وأنه يجب أن يسمح للنساء الكاتبات بالحصول على حقهن العادل من الصفات العظمى.. أو على الأقل، بالتقدير.

الفن التشكيلى

● والآن ننتقل إلى الموضوع الثانى فى إبداعات الرجل والمرأة وهو الفن التشكيلى. ويبحث هذا الموضوع والديمار **Waldemar ganuszczak** يانوشاك.

● يقول: فى محاولتنا لأن نقرر ما إذا كانت النساء ترسم بطريقة مختلفة عن الرجال، لعله من المفيد أن نتذكر أنه كان هناك اثنان من الفنانين اسمهما **جنتليتشى gentilechi** وكلاهما من أتباع **كارافاجيو Caravaggio**، وكلاهما كان ذا نزعات بوهيمية وخاصة فى بداية القرن السابع عشر فى إيطاليا، وكلاهما أيضاً عمل فى إنجلترا أيام الملك شارل الأول. الفنان الأول هو **أورازيو Orazio**، والثانى: ابنته **ارتميسيا Artemisia**. لقد كان أورازيو (الرجل والأب) يرسم على نمط موضوعات كارا ڤاجيو، أما ابنته فكانت ترسم بعض اللوحات التى اعتبرت عنيفة وشديدة الإثارة، ومحملة بسمات نفسية يعلوها الدم.. رسوم مريضة على مدى تاريخ الفن كله. إن النماذج التى كانت ترسمها أرتميسيا كانت نماذج لأشكال فيها تقطيع للرءوس.. وبطبيعة الحال لم يكن هذا متوقعا من امرأة رقيقة القلب. ولابد أنه كان هناك شىء شخصى يدفعها إلى ذلك.

● يريد الناقد التشكيلى أن يقول إنه ليس هناك ما يفرق بين الرجل والمرأة بل إن العناصر الشخصية تدخل فى توليفة العمل الفنى.

وهنا ماهى هذه الوسائل أو العناصر الشخصية التى حولت لوحات هذه المرأة إلى لوحات دموية؟

● **يرد الناقد قائلا:** لقد اكتشف أنه فى عام ١٦١٢ رفع والدها قضية على **أجوستينو تاسى Agostino Tassi** التى كانت تدرس معه فى ذلك الوقت لأنه اغتصب ابنته مرات عديدة. وكانت النتيجة أن صدر حكم على تاسى بالسجن. وطبقا لما ذكره **Horace Walpole**(وهو الكاتب الذى سجل حياة فنانين أجانب عديدين كانوا يعملون فى إنجلترا) فإن **أرتميزيا** كانت مشهورة بما أحيط حولها من إشاعات بمثل شهرتها من رسومها.

والشىء الذى لايمكن إنكاره أن تاريخ الفن استغرق ٣٥٠ عاما لكى يعترف بجدية أعمال أرتميزيا، وقد أصبحت الآن مقبولة كواحدة من أشهر الفنانات وزكثرهن حيوية وابتكاراً وأوسعهن خيالا كرسامة فى عصرها.

ومشكلتها أو مشكلتنا، كما يقول الناقد، أنها كانت وحيدة زمانها.

● **ويستمر الناقد:** وهناك قلة من الفنانات رسمن قبل القرن العشرين، حتى أنه يصبح من الغباء التعتيم على أعمالهن، وبالإمكان وعلى سبيل المثال أن نجادل بأن العدوانية الواضحة فى

نظرة **أرتميزيا** يمكن شرحها: ذلك أن بحر العنف والصورة النسائية الغاضبة التى اكتسحت معارضنا الفنية فى السبعينيات والثمانينيات والتى برزت فى رسوم **باولا ريجو Paula Rego** من مناظر الزوجات اللائى يقطعن ذيول أزواجهن على شكل قردة.. تبرهن على ذلك. ويمكن لنا أن نرى مقدرة ارتميزيا على رسم البشاعة فى صور القرن العشرين لدى (**سندى شيرمان**)، وذلك فى رسومها الشخصية التى كانت ترسمها على شكل بقعة قيء!

ولكن هذا الجدل يمكن أن يتحطم حالما نلقى نظرة على رسم فنانة أخرى فى أعمالها كثير من الجماليات وهى **جوديث ليستر** gu-dith Leyster، وكانت من تلاميذ frans Hals، وكانت ترسم فن البورتريه برقة على النمط الهولندى، والواقع أن المرء يشعر بشيء من الحزن لدى رؤية أعمال **جوديث ليستر** التى تميزت بنوع من الاستسلام الشخصى. ولكن فى هذا العصر، عصر الإيدز تذهلنا رسوم **نان جولدن** الحزينة.

● **ويستمر الناقد**: لكن هذا النقاش ينهار إذا كان الحزن الذى أتكلم عنه غير موجود فى رسوم **جوديث ليستر** التى تميل إلى مشاهد الحزن الشاعرى فى فنها.. وهذا هو ماتصر عليه كثيرات من زميلاتها النساء فى رسومهن. وفى الختام فإن الأمثلة المتاحة للفن النسائى قبل القرن العشرين ،هى بكل بساطة ليست كثيرة بدرجة كافية تسمح لنا باستخراج نتائج حاسمة أو أكيدة. إن الغضب الذى تتسم به رسوم **جانتليتشى**، وتباعد واستسلام **ليستر** وشاعرية **فيجا لوبيرن** ماهى كلها إلا سمات متكررة للفن النسائى يسهل شرحها من خلال التاريخ الاجتماعى لا التاريخ الجمالى.

إن هذا القرن (العشرين) هو القرن الأول الذى بدأ فيه عدد الفنانات يتماشى فى العدد مع الرجال.. ففى معظم معاهد الفن التشكيلى أصبح عدد دارسى الفنون من الرجال يقل عن عدد النساء.. إلى أن تتقدم بهن السن فينجبن الأطفال، فتختل النسبة لكن يلاحظ أن قليلا جداً من النساء والفنانات ينجبن أطفالاً. هذا ولكن ليس قبل انتهاء القرن الحالى يمكننا أن نأخذ أمثلة مناسبة وتغربلها للحصول على نتائج صحيحة. أى يجب أن ننتظر إلى أن ينتهى هذا القرن.

الفيلم والمسرح

● **تتكلم عن الفيلم الناقدة جولى بيرتشل : Burchill**. لاحظوا أن التى تتكلم هى امرأة.

تقول: لم نسمع بمخرجة سينمائية على مدى سنوات طويلة سوى العجوز الشمطاء الخبيثة **لينيرافينشتال** Rie-fenstahl التى أخرجت فيلمها الملحمى:**اضحك لمدة دقيقة**، وهو فيلم وثائقى حول أولمبياد برلين عام ١٩٣٦. وبشكل ما، فإن الفيلم لا يشجع على الرؤية، وكأنك تداعب فكرة من أفكار المراهقة.

ثم كان أن سمعنا بعد ذلك بطبيعة الحال بالمخرجة **دوروثى أرزينار** Arz-nerوأفلامها المدافعة عن المرأة مثل: **ارقصى أيتها الفتاة.. ارقصى**. ولكن الأمر كان قد استتب حينذاك، فقد أخرجت ماى **زيترلنج** Zetterling فى السبعينيات،.. وقد كانت ممثلة سابقة سويدية. ونحن نتذكرها كبطلة لبعض أفلام الستينيات غير الملونة، وكان البطل أمامها هو الممثل الكبير **بيتر سيلارز** - هذا وقد كان فيلمها الكبير الذى قامت بإخراجه هو أيضا فيلم عن الألعاب الأولمبية!

وقد بدا حينذاك أن النساء اللاتى أخرجن أفلاما كن من الشمال وكن مجنونات بالألعاب الأولمبية، وكن مغرمات بصحبة الرجال الذين يثيرون التقزز. وقبل أن نعرف أى شيء عن الأفلام بدا لنا وخاصة بالنسبة للنساء أن الممثلين هم الذين حصدوا الفوائد، بينما كان المخرجون نماذج مملة من الشخصيات.. ثم أدركنا بعد ذلك أن المخرج هو بالفعل الذى يتولى تدريب الممثل، ويقلد له الأصوات الغريبة التى يقتضيها الدور أو الشخصية، ويثورون ثورة عارمة بينما الممثلون هم الذين أصبحوا فى نظرنا شخصيات مملة.

● **وتستمر الناقدة**: إنه صحيح، بصفة عامة، أن النساء لايعتقدن أنهن يستحققن شيئا كبيراً من الحياة بعكس الرجال، فالحياة الباذخة للمخرج وكل هذا

الإبـــــداع بـــــين الــــرجـــل والمــــرأة

المال.. وكل هذه السلطة.. وكل هذا الاستمتاع.. تبدو كل هذه الأمور شيئا كثيراً لكى تتطلع إليها المرأة. والسؤال: أفلا تستطيع المرأة أن تكون ممثلة إذا كانت جميلة؟ أو مجرد فتاة مسئولة عن السيناريو إذا لم تكن جميلة؟

● **تجيب**: فى الثلاثينيات من هذا القرن، قالت الجميلة **فرانسيس ماريون Marion**، قالت لشركة **مترو جولدوين ماير** إنها ترغب أن تكون كاتبة سيناريو ومخرجة فقدم لها بدلا من ذلك عقداً لكى تكون ممثلة.

● **وتستمر الناقدة**: ولقد شهدت العشرينيات والثلاثينيات مخرجات مثل **اليس جاى guy** و: **لويس ويبر** يخرجن أفلاما قليلة الشأن ضمن إطار نظام الاستوديو، وكانت **دوروثى آرزنر Arzner** أثناء تلك الفترة يسمح لها بالعمل فى مشروعات قيمة فى أفلام قيمة بنجوم مثل **جوان كراوفورد وكاترين هيبورن - وكولديت كولبير**. كما أسهمت الممثلة **إيدا لوبينو** فى سلسلة من الأفلام بين ١٩٤٩ - ١٩٥٣ وكانت حديث الناس فى ذلك الوقت.. وحتى اليوم. وهذه الأفلام هى: **اعتداء** ١٩٥٠، وكان يدور حول الاغتصاب، وفيلم **غير مرغوب فيه** ١٩٤٩ وكان فيلما حول الأمهات غير المتزوجات، وفيلم **تعدد الزوجات** ١٩٥٣ - ويلاحظ أن تعدد الزوجات يعد جريمة فى الغرب.

● **وتؤكد الناقدة**: يجب ملاحظة أن هذه الأفلام التى أخرجتها **لوبينو** هى أفلام تدور حول مشاكل المرأة.

● **وتستمر الناقدة**: بعد ذلك لم يحدث أى شىء.. أى توقف تام.. ففى الستينيات يبدو أن المرأة قد انشغلت بأمور مثل الحمل وعمل الكعك والطبخ!

وكانت السبعينيات أفضل بقليل حينما ظهرت من إخراج **إيلين ماى وجون سيلفر - وجون Tewkesbury**، ولكن رغم الاندفاع لإخراج أفلام نسائية (أى أفلام تدور حول المرأة) فى ذلك الوقت، فإنه من العجيب أنه لايوجد فيلم واحد أخرجته امرأة!.. ولنا أن نصيح قائلين: إن الموجة الحديثة من أفلام **السود** قد أخرجت كلها من قبل البيض!

وفى هذا الصدد تقول **ايمى هيكرلنج Heckerling** التى أخرجت فيلم (الأوقات السريعة)، تقول: حينما بدأت فى العمل كان هناك عدد من النساء يعملن معى، وبدا لى أن موجة بروز النساء المخرجات قد بدأت.. فقد ظهرت فجأة مجموعة من المخرجات أكثر مما سبق. ثم تستطرد قائلة: حينما كنت فى معهد السينما فى منتصف السبعينيات لم يكن معى من النساء سوى **إيلين ماى**.. لهذا بدا لى أن النساء شرعن فى اقتحام ميدان الإخراج السينمائى، ولكن هذا لم يكن صحيحاً.

● **وتقول كاتبة المقال**: يبدو أن هذا الاعتقاد كان من بين أحلام فتيات معهد السينما.. إذ الواقع أن معهد السينما بالرغم من كثرة خريجيه بعد ذلك من النساء أمثال: **باربرا سترايساند - جودى فوستر - ساندرا لوك - ليف أولمان - بينى مارشال** - فإن عدداً قليلا منهن أصبحن مخرجات للسينما أو التليفزيون، أو عملن فى أعمال فنية أخرى فى السينما.

● **وهنا يقول gale Hurd** منتج فيلم **الأجانب**: لقد كنت أظن فى ذلك الوقت أن هوليود ستتيح فرصا كبيرة للنساء للإخراج، بل إنى اعتقدت أنهن قد يتفوقن على معظم الرجال.. بل إنى كنت أفضل العمل مع النساء. والواقع أنى لم أفرق على الإطلاق بين الرجل والمرأة فى هوليــود.. إلى أن تركت هوليــود نهائيا.

ويصح هنا أن أنقل لكم ماقالته **بينيلوبى سيفيرز** عندما أخرجت أول فيلمين لها ثم توقفت، تقول: أعتقد أن سبب إبعادى عن الإخراج، أن أفلامى كانت دائما تعبر فى جزء كبير منها عن القسوة والغضب.. الأمر الذى أخاف الرجال الذين لم يكونوا راغبين على الإطلاق فى رؤية النساء يتعاملن مع هذه المشاعر.

● **وتقول الناقدة كاتبة المقال**: إن كلام **بينيلوبى** ليس صحيحا.. ذلك أنه حينما عرض عليها إخراج فيلم (عالم وين Weyne) وقامت بإخراجه بالفعل، فإن الفيلم حقق نجاحا كبيراً.. وكان خاليا من القسوة والغضب على الإطلاق ولم يخف رجلا واحداً أو امرأة أو حتى طفل.

● **وتصل الناقدة إلى القول:** النساء المخرجات من حيث المبدأ لايخرجن أفلاما نسائية.. لأنه إذا ركزت المرأة على العواطف والانفعالات العصبية، فإن نصفهن كن سيفقدن وظائفهن بعد إخراج هذه الأفلام. وتستمر: والواقع أن معظم المشاهير الذين أخرجوا الأفلام النسائية كانوا من الرجال. برز منهم على وجه الخصوص **دوجلاس سيرك وجورج كوكار.**

وفى النهاية تقول الناقدة: لا يعيب المرأة أن تكون قد حققت فى ميدان الأفلام النسائية قليلا من الأفلام الناضجة ولكن مما يعيب الرجال أن تكون كثيرًا من الأفلام التى أخرجوها.. ضعيفة.

المسرح

● بعد الكلام عن السينما نتكلم عن المسرح، ويكتب عنه فى مجال إبداع الرجل والمرأة الناقد الإنجليزى **جون بيتر.** وهو يبدأ مقاله هكذا:

بالنسبة لرجال المسرح فى العهد الإليزابيثى فى إنجلترا، وبالنسبة لليونانيين القدامى لم يكن للتساؤل حول جنس كاتب المسرحية أى معنى، لأنه فى الثقافتين الإنجليزية واليونانية كان المسرح حكراً على عالم الرجال، بل إن المرأة لم تظهر على خشبة المسرح، لأن ذلك لم يكن مقبولا من الناحية الأخلاقية.

ولم تشرف النساء على إدارة المسرح لأنهن فلم يكن مسموحاً لهن بالتوقيع على وثائق الأعمال. وفى إنجلترا كانت الكتابة للمسرح عملية تجارية بحتة بين المؤلفين والمسرحيين ولم تكن هناك حقوق للمؤلفين، وكان هذا معناه أن المرأة لم يكن باستطاعتها أن تعمل ككاتبة مسرحية. وفى أثينا كانت الجمعية العمومية التى تقرر المعونات، ورجال الأعمال الذين يسهمون فى القطاع الخاص.. كانوا جميعا من الرجال. وعلى المستوى العملى كذلك كانت الكتابة للمسرح مقتصرة تماما على الرجال، بل أن الكاتب المسرحى كان يقوم بالتمثيل فى مسرحيته كما كان يكتب الموسيقى للكورال، كما كان يقوم بتدريب أفراد الكورس الذين كانوا أيضا من الرجال.

ويعتقد معظم الناس أن موضوع مسرحية **أريستوفان Lysistrata**.. كان إضراب الناس عن ممارسة الجنس، أما بالنسبة للمحدثين فإن لب المسرحية هو أن النساء كن يتطلعن إلى نيل حقوقهن السياسية. كما أعاد الأكاديميون والنقاد كذلك اكتشاف الدراما اليونانية فى القرنين الثامن والتاسع عشر.. وقد أذهلهم تصريح **أنتيجونا** أنها بإمكانها أن نعوّض زوجا ولا تستطيع أن تعوّض أخا.. يعنى إذا فقدت زوجها فإنه يمكنها أن تتزوج مرة أخرى، أما إذا فقدت أخاها فمن أين لها بأخ آخر.

وكان هذا مفهوماً ضمن إطار ثقافة قائمة على أساس العائلة.

● **ويستمر الناقد:** وإذا افترضنا أن تصريح **أنتيجونا** هذا كان صحيحا فإنه قد يثير التساؤلات الآتية:

١ ـ هل كانت **أنتيجونا** امرأة فظيعة أو وحشا بشعاً؟

٢ ـ أو هل أراد **سوفوكليس** نفسه.. هل أراد لها أن تكون وحشاً؟

٣ ـ وأخيراً هل فهم **سوفوكليس** ماتشعر به المرأة حقا؟

● **ويقول الناقد:** إن التساؤل الأخير هو المهم، فأنت حينما تضع هذا السؤال فكأنك تقول ضمنا أن الرجال قد لا يفهمون النساء، وفى هذه الحالة هل بإمكان النساء أن يفهمن الرجال؟..

الإجابة: يتحدث الرجال بإعجاب عن مدى فهم كل من **تشوسر** الشاعر الإنجليزى **وشكسبير وفلوبير** الفرنسى وتولستوى الروسى.. عن فهمهم للنساء. والنقد أيضا.. كان حتى وقت حديث نسبيا نشاطا رجالياً، فلم يكن لدى المرأة الوقت كى تفكر بل ولكى تقرأ ثم تكتب عما قرأت.

● **ويستمر الناقد:** أما اليوم فنحن نتساءل عما إذا كانت روايات معينة قد كُتبت من قبل نساء.. لأننا مازلنا نعتقد أن النساء لايمتلكن قوة الإبداع والتحليل النفسى. بل مجرد القوة البدنية الصرفة التى تمكنهن من الاحتمال على مسايرة ضغوط التحليل والتصور عن طريق المواقف الدرامية والشخصيات.

● **ثم يستمر الناقد:** والواقع أننا فى معظم الحالات لا نستطيع أن نقطع برأى.. وأنا أعتقد أنه بإمكانى أن

الإبــــداع بـــــين الـــرجـــل والمـــرأة

أفـترض، حتى ولو لم أكن أعـرف أن مسرحية Tamburlaine لمارلو قد كتبها رجل.. ليس لأنها تتحدث عن الحرب والفتوحات التى هى بطبيعة الحال من النشاط الرجالى بصفة أساسية.. ولكن لأن التحليل النفسى للشعب الموجود فى الرواية رجولى مائة فى المائة.. وينظر إليه على أنه شىء طبيعى.

كما أن أعمال أول كاتبة مسرحية بريطانية مهمة وهى **أفرابن Aphra Behn** تظهر تفهما مماثلا لسيكلوجية الرجل والمرأة.. إذ وزعت ما اتسمت به كتاباتها من فسق وفجور؛ المشهورين عنها.. وزعت ذلك بالتساوى بين الرجال والنساء.

وحينما كتب **سير ريتشارد ستيل** بعد عشرين عاما من ظهور هذه المسرحية ذلك فى **مجلة اسبكتيتور**.. كتب يقول: إن الكاتبات قد يسمح لهن الحرية نفسها التى للرجال للتعبير عن أنفسهن.

عندما كتب **ريتشاردستيل** هذا الكلام كان يعترف بشىء من التنازل والامتعاض أن للنساء الكاتبات أيضا الحق فى طرق موضوعات إباحية.

● **ويحدد الناقد جون بيتر كاتب المقال موقفه من القضية قائلا:** واليوم.. فإن مسرحيات من تأليف شخصيات مثل **كاريل تشرشل** أو **تمبر بليك**، و **ورثتن بيكر**.. لا يوجد بها أى شىء يوحى بأن كتابتهن المسرحية ليست من كتابة رجال.. أى أن عنصر الذكورة واضح فيها سواء ضمن الإطار الثقافى أو الصنعة المسرحية.. أى قوة الخيال أوسطوة العاطفة. بل إن مسرحية **كاريل تشرشل** والتى اسمها **فتيات القمة** شخصياتها جميعا من النساء.. وهى تنحو منحًى موضوعيا فيما يخص نفسية المرأة.

● واضح أن النظر إلى إبداع الرجل وإبداع المرأة يختلف اختلافا كثيراً فى المسرح عنه فى السينما، وذلك من خلال ما قدمناه أثناء حديثنا عن السينما، وأن المسرح بالرغم من أن دور المرأة فيه فى بداياته كانت معدومة، إلا أنه أصبح لها وجود واضح.. أى يصعب التفريق أو تحديد ما إذا كان هذا العمل من صنع الرجل أم من صنع المرأة.

وفى هذا المجال، أو تحت هذا الرأى فإن الناقد الإنجليزى **جون بيتر** كاتب هذا المقال أو هذا البحث يختتم كلامه قائلا:

إننا مازلنا نعيش فى عهد الثقافة الانتقالية التى بدأت فى نهاية القرن الماضى.. أى الثقافة التى لا تزال المساواة الجنسية (أى كتابات الرجل والمرأة) معترفا بها، ومازلنا نمتدح مؤلفتين مثل : **بيكر - وتشرشل**، لأنهما فى كتابتهما يتصفان بالخشونة والمهارة.. أى كما لو أن كتابتهما من صنع الرجال.

ويتخذ الناقد الإنجليزى قراره الأخير كالآتى: بعد عقود قليلة سيكون التساؤل حول جنس الكاتب لاداعى له، كما كان الأمر بالنسبة لليونانيين القدامى وكتاب العصر الإليزابيثى.. ولكن لسبب معاكس هو: تساوى أعمال الرجل والمرأة وعدم التمييز بينهما.

الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى (البوب)

يتكلم عن الموسيقى الكلاسيكية أو الموسيقى بصفة عامة الناقد الموسيقى المعروف **بول درايفر Driver** وهو يبدأ كلامه بالآتى!

لا يوجد فرق واضح بين أسلوب النساء فى التأليف الموسيقى وبين الرجال، فلا يمكن القول مثلا: إن المرأة تكتب النوتة الموسيقية بطريقة نسائية أو أن الرجل يكتبها بطريقة المذكر.. لأن مفردات النوتة تحكمها قوانينها الخاصة التى لا علاقة لها على الإطلاق بالرمز أو بالصورة المرئية. وهذا لا يعنى أننى أعتقد أن الفنان يستطيع أن يؤلف بين الكلمات أو بين ضربات الفرشاة بطريقة المذكر مثلا.

ولعلنا نتساءل هل يجب أن تكون القطعة الموسيقية ناعمة ولطيفة إذا كتبتها المرأة؟

وإنه لمن الغريب أن تاريخ الموسيقى قد كُتب فى معظمه من قِبل رجال.. بل إننى أكاد أجزم أنه من المستحيل التعرف على عمل موسيقى واحد عظيم كتبته امرأة. وقليل جدا ما نرى فى دهاليز

الزمن شيئا من هذا القبيل.. فيما عدا القطعة الموسيقية التى بعنوان Hilde-gard من تأليف الألمانية Bingen التى عاشت فى القرن الثانى عشر والتى كانت تلحن شعرها الخاص موسيقيا، كما كتبت نوعاً من الأوبرا وهى مسرحية تضم اثنين وثمانين لحنا.

وبعد **بنجين** جاء عصر مظلم للنساء دام قرونا، ولم يظهر الإبداع النسائى بعد ذلك إلا فى القرن التاسع عشر، وكان مجرد محاولات من هنا وهناك.. فمثلا نجد الأخت الكبرى للموسيقى الشهير **مندلسون**، واسمها **فانى** (١٨٠٥ - ١٨٤٧).. كانت لها قدرة لا بأس بها فى الأداء والتلحين. إنها فى الواقع لم تكن تقل كثيراً عن قدرات أخيها الذى كرس حياته كلها للموسيقى، ولكن تعين عليها أن تجاهد.. حتى ضد رغبات أخيها كى تستخدم قدراتها تلك علانية.. أى أمام الجمهور. وفى حياتها القصيرة تمكنت **فانى مندلسون** من وضع اربعمائة عمل موسيقى.. وما علينا إلا أن نستمع إلى عملها الموسيقى رقم ١١ للبيانو، وكان عملا فى غاية الرقة، ولكنه نشر بعد وفاتها بثلاث سنوات، أى فى عام ١٨٥٠، ولم يعزف أبداً إلا فى يوم الأربعاء الأول من شهر ديسمبر الماضى فى قاعة سانت **جون سميث** فى لندن. وقد قام بالعزف فرقة موسيقى الحجرة بقيادة **أمباش** Ambache. وهذه الفرقة.. فرقة تكرس وقتها وجهدها لعزف أمثال هذه المقطوعات النسائية المجهولة.

● **ويستمر الناقد** فى استعراضه للمؤلفات الموسيقية فيقول: كما ظهرت المؤلفة الموسيقية **كلارا شومان** (١٨١٩ - ١٨٩٦).. وقد ظهرت لأول مرة أمام الجمهور كعازفة بيانو ابتداء من سن الثامنة، ولكن الطريق لم يكن مفروشاً أمامها بالورود.. حتى استطاعت أن تحقق أملها فى أن تصبح مؤلفة موسيقية مبدعة، بل خلاقة. ولكى نتعرف على الصعوبات التى واجهت هذه السيدة، يجب أن نعرف أولا أن الموسيقى الألمانى العظيم **برامز** كان معجبا بها وبزوجها **روبرت شومان** الموسيقى الشهير. ولم تكن **كلارا شومان** متفرغة كلية للتأليف الموسيقى والعزف.. بل كانت تقوم بواجباتها باعتبارها امرأة.. فتشرف على بيت العائلة وتقوم بإعداد الطعام وتنظيف البيت.. إلى آخر تلك الأعمال المنزلية.. لذا يمكن أن نقول أنها عانت كثيرا للوصول إلى هدفها.. بالرغم من أن زوجها روبرت شومان لم يكن من الذين أعاقوا جهدها.. بل كان شديد العون والتشجيع لها.. بعكس الموسيقار العظيم **مالار** Malher الذى زاول ما يسمى بحقوق الرجولة أو الزوجية فمنع زوجته ألما Alma من التلحين!

● **ويعود بول درايفر**: للحديث عن **كلارا شومان**، فيقول: لقد أنتجت **كلارا شومان** كثيراً من الأغانى والمعزوفات على البيانو، وكتبت أيضا كونشرتو للبيانو.. وفى هذا الكونشرتو استخدمت المفتاح الموسيقى الذى كان يستخدمه زوجها **روبرت شومان**. كما أبدعت ثلاثية للبيانو. وقد سجلت هذه القطع الموسيقية كلها على الاسطوانات الحديثة التى تدار بالليزر (C.D).

وقد كانت هذه الأعمال **لكلارا شومان** مؤثرة ومبدعة وفيها كثير من سمات شومان.

وهنا السؤال: هل نستطيع أن نحدد - إذا ما استمعنا إلى هذه الأعمال - أنها من أعمال رجل أو امرأة؟

يرد بول درايفر على السؤال قائلا: الواقع أننا لا نجد أى أثر للتفرقة بين الرجل والمرأة؟

● **ويستمر الناقد**: هذا.. وابتداء من ذلك الوقت، أى القرن التاسع عشر أصبحت المرأة الموسيقية قوة يعترف بها.. حتى رأينا أمثلة كثيرة مثل **إيثيل سميث** Ethyl Smith (١٨٥٨ - ١٩٤٤) التى وضعت ألحانا لست أوبرات، كما استمعنا إلى **جيرين تيلفير** Taille-ferre(١٨٩٢ - ١٩٨٣) التى اعترف بها كواحدة من مجموعة الملحنين المشهورين باسم les six الستة، كما شاهدنا Lili Boulanger(١٨٩٣ - ١٩١٨) وهى الأخت الصغرى للعالمة التربوية المعروفة **ناديا** Nadia وقد حصلت ليلى **بولانجار** على جائزة روما الدولية للإبداع الموسيقى.. ولعلنا كنا سنسمع المزيد من إبداعاتها الموسيقية لو أنها عاشت أكثر من الأعوام الخمسة والعشرين التى عاشتها.

الإبداع بين الرجل والمرأة

● **ثم يطوف الناقد بول درايفر بنا إلى أماكن أخرى ليقدم لنا موسيقيات أخريات فيقول:** وفى أمريكا سرعان ما بدأت النساء الموسيقيات فى إثبات وجودهن، وها هى ذى مسز **ايمى بيتسن** ١٨٦٧ ـ ١٩٤٤ تكتب أعمالا موسيقية بطموح شديد رغم ان كتاباتها كانت محافظة مثل العمل المعروف باسم **جيليك سيمفونى** ـ وكلمة جيليك نسبة إلى مقاطعة ويلز فى إنجلترا وقد كتبت هذه السيمفونية سنة ١٨٩٦ .. ولعلنا كنا سنسمع أعمالا أخرى كثيرة لمسز بيتسن لو لم تكن قد تزوجت وأنفقت خمسة وعشرين عاما من عمرها فى رعاية بيت الزوجية، والذى أعاقها أيضا عن الظهور فى الحفلات العامة كعازفة بيانو.

ويستمر الكاتب: كما كانت هناك نساء أخريات ظهرن فى تجارب موسيقية هامة فى الثلاثينيات من القرن الحالى.

وماذا عن الموقف الآن.. ماذا عن اليوم؟

يرد الناقد: اليوم نجد كثيراً من النساء الأمريكيات يلفتن الانتباه فى الحصول على جوائز موسيقية مثل Ellen Taaffe المولودة سنة ١٩٣٦ والتى كانت الأولى من بين بنات جنسها التى حصلت على جائزة بوليتزر الشهيرة بسيمفونيتها الأولى التى ظهرت فى عام ١٩٨٢، وجوان تاور المولودة عام ١٩٣٨ وكانت المرأة الأولى التى تفوز بجائزة جرومير grawemeyer فى عام ١٩٨٧ بعمل أوركسترالى مهم.

● **ويستمر الناقد فى القاء الضوء على النساء الموسيقيات فيقول:** وفى روسيا كذلك ظهرت نساء بارزات فى عالم التأليف الموسيقى مثل **جالينا استوفولسكايا** المولودة سنة ١٩١٩، **وصوفيا جوبيدولينا** المولودة سنة ١٩٣١، **وألينا فيرسوفا** المولودة سنة ١٩٥٠.

كذلك ظهرت فى فنلندا **كايا سارياهو** المولودة سنة ١٩٥٢ وقد تميزت بالتأليف للآلات الإلكترونية وكانت مؤلفة رقيقة فى جملها الموسيقية. بالإضافة إلى نساء بريطانيا الموسيقيات الموهوبات مثل : **ريبكا كلارك ـ اليزابيث ليتونز ـ إليزابيث ماكونشى وابنتها نيكولا لوفانو ـ فيليس تيت ـ جوديث ڤير.**

● **ويختتم الناقد الكبير كلامه قائلا:** والواقع أننا لا نجد أية مميزات مشتركة لهولاء النساء، وأنا لا أستطيع أن أجد شيئا نسائيا يميز أعمال هولاء النساء .. والمسألة فى غاية البساطة: أن النساء سوف يصلن إلى أمجاد الرجال نفسها فى هذا الميدان، إذا رفعت الحواجز الاجتماعية بين الجنسين.. وهذه الحواجز تكاد تكون الآن مرفوعة..

موسيقى «البوب»

● وعن موسيقى هذا العصر الصاخبة والعنيفة والشاذة أيضا يتكلم روبرت ساندال Sandall، ويبدأ كلامه هكذا:

بدأت أغانى البوب بصفة عامة من نساء نحيفات رشيقات، يتسمن بالخفة.. يغنين أغانى المراهقات اللائى يعانين من متاعب الصديق (البوى فريند) بكل ما يحمله من عواطف عاصفة.. بحر من العواطف والحساسية التى يكتبها المطربات أنفسهن. وهكذا نشأت فرق موسيقية بقيادة النساء من أمثال: **جانيس جوبلين ـ وجريس سليك** ـ والفنانة الشهيرة جداً أو شهيرة الشهيرات كما يطلقون عليها: **تينا تيرنر** التى اندفعت إلى هذا النوع من الغناء دون أدنى تحفظات حتى تحولت **تينا تيرنر** إلى الرمز الخالد للأنوثة البارزة المكشوفة.

ثم يقرر: واليوم يصعب على المرء أن يعترف بنوع الأغانى التى هى فى الواقع قديمة وتتحدث عن طول المعاناة بشكل متواصل، وممل أحيانا.. مثل تلك التى تغنيها **مادونا** التى بنت كامل شهرتها على رفض فكرة إلحاق العار ببنات جنسها، بل يمكن القول إنه حتى الأغانى المشهورة لـ: **وتنى هوستون..** بدت وكأنها تسيطر على عواطفها الجياشة الطريقة نفسها التى سيطرت بها على تقنياتها الصوتية.

● **ويستمر روبرت ساندال:** وبعيداً عن هذه التيارات الحديثة نجد أن هناك قطعا كثيرة من موسيقى (البوب)

تعزفها وتغنيها وتؤديها نساء، يصعب معها التفرقة بين آراء الرجال. ونحن نعرف جيداً أنه في الماضي لم تكن أنامل النساء تلمس أوتار الجيتار الكهربائي، ولكنهن حينما يلمسن هذه الأوتار يخرجن أنغاما عذبة لذيذة.. علماً بأنهن كن يختفين في السابق خلف شعورهن الطويلة كعازفات آلات مثل الهارب والتشيللو وما هو أشبه.. وكن في الواقع يقمن بصفة أساسية بالغناء فقط أكثر من العزف. وفي العام الحالي بدأنا نشاهد النساء يعزفن معزوفات من موسيقى (البوب) تتسم بضوضاء شديدة تهز أركان قاعات الموسيقى في جميع أنحاء العالم، أما الفرق القديمة التي لم يكن بها سوى امرأة واحدة على الأكثر فقد بدأت في الزوال لأنها أصبحت لاتتماشى والعصر ولا مع (الموضة).

● **وماذا عن الفرق الحديثة؟**

يرد روبرت ساندال: في الفرق الحديثة نجد عازفة مثل **بولي هارفي** وهي من أشهر عازفات الجيتار تعلن أنها لا تفكر في نفسها كامرأة على الإطلاق.

وكان لهذا الرفض في دخول حرب الأجناس أثره في إحداث ثورة، أما فرق النساء التي برزت مع طبقة عازفي سنة ٧٧ مثل فرق: **the slits Raim coats** على سبيل المثال، فقد كانت باردة وهادئة، بل كما يقول بعض النقاد: إنها نسائية.

● **ويستمر الناقد:** وهكذا تستمر الموجات، الواحدة تلو الأخرى في ميادين موسيقى (البوب)، حيث كنت ترى فيما مضى أن النساء مبعدات أو مهمشات أو أنهن غير مهتمات. أما اليوم فالوجود النسائي قوي ويصعب تصنيفه.. فنشأت الآن فرق نسائية مثيرة، برغم أن هذه الفرق لا تكون أحيانا بنفس إثارة مثيلاتها من فرق الرجال. وظلت بطلات العزف على الجيتار نادرات، بينما تمتلئ الفرق النسائية لموسيقى (البوب) وموسيقى الزنوج بالنساء بشكل واضح.

● **ويؤكد الناقد:** وكان بروز الديسكو أيضا عاملا مهماً في إيجاد المزيد من العمل للنساء اللائي فشلن فقط في مجال موسيقى التقنيات الإلكترونية حتى الآن.. فشلن في إبراز المقدرة والبراعة، وهذا موقف يعكس استمرار سيطرة الرجال على إدارة ستوديهات التسجيل، ولا يزال العالم في انتظار فرق من هذا النوع تكون قائمة كلها على أساس الجنس النسائي.

● **ويحدد الناقد روبرت ساندال الموقف بين موسيقى الروك وموسيقى البوب، فيقول:**

إن مجرد تنوع الأنغام والألحان والأصوات التي تنتجها النساء الآن يدعم الفكرة القائلة: إن التفرقة القديمة بين موسيقى **الروك** للرجال وموسيقى **البوب** للنساء بدأت تتداعى، بل وربما نصل في القريب العاجل إلى مرحلة لا يمكن فيها التفرقة بين البوب النسائي والروك الرجالي. وفي الوقت الحالي نجد أن النساء هن اللاتي يستعين نحو ذلك، والنقاش في عالم البوب لا ينتهي حول الهوية بين الرجال والنساء، والذي يدفع هذا النقاش نحو استخلاص النتائج هن: النساء..

ويتضح ذلك جداً فيما تؤديه **المطربة العالمية مادونا من موسيقى تتميز ببروز رموز الخصوبة التقليدي لدى المرأة.**

ويختتم روبرت ساندال مقاله بقوله:

ومن أبرز ما ظهر في العام (١٩٩٣) في ميدان البوب معزوفة فردية باسم: **آلهة الجمال كصبي Venus as a boy**، وهي مقطوعة تغني في صوت عاصف تؤديه امرأة شابة: **Bjork Gudmundsottiv** وهي تشبه في أدائها صوت الطفل.. فهذا صوت عنيف جداً ولكنها عندما تؤدي الأغنية فهي تؤديها بصوت طفل.. إن التناقض واضح وضوحا شديداً.

أليس كذلك؟

وهكذا ينتهي موضوع الإبداع بين الرجل والمرأة في الرواية، والفن التشكيلي والفيلم، والمسرح، والموسيقى، وموسيقى البوب.

● ولكن هل انتهى الموضوع حقا؟..

رأيي أنه لم ينته بعد ومازال في جعبة الزمن القادم شيء كثير.. فهل هناك من يستطيع أن يتنبأ به؟ ■

أنوثة
الإبداع
وإبداع
الأنوثة

لم تنطق حواء بصوتها كثيرًا. كانت ببغاء آدم أحيانًا، وشهرزاد شهريار أحيانًا أخرى. تلك الهمهمة التى تردد ما يقال عنها بصوت الأنوثة وذاكرة الذكورة المبررة، والمتباكية، والفاتنة التى تصبغ الكلمات ليكتسب جسدها ليلة جديدة فى ليالى شهريار. هذه هى الشاعرة العربية إلى حد كبير.

نعرف صوتها القادم عبر القرون الطويلة من دموع الخنساء، وأغانى القيان والجوارى، ومحاورات ولادة وابن زيدون. سمعنا صوت الأنثى فى صلاة العذريين، وفى انتصارات فحولة شعراء الغزل والمجون.. ما بين آلهة مجنحة... وما بين أنثى تم غزوها والاستيلاء على مفاتنها غير أننا لم نصغ كثيرًا لصوتها هى، صوتها العميق، القادم من طمى أنوثتها، بريق بصرها، كونها الخاص.

نعم هناك من قدم ديوان الخنساء، ومن أخذ بيد رابعة العدوية إلى سماء الأسطورة، ومن وقع فى حب قصائد ولادة، ومن تحدث عن شاعرات العرب، غير أن الأمر كان فى مجمله عملية تزيين حضارية أكثر منها دراسة جادة لصوت المرأة فى الشعر العربى.

الشاعرة العربية المعاصرة والبحث عن الذات

ظبية خميس

يقظة الأنثى.

قدم فى هذه الدراسة أقدم صوت الشاعرة العربية التى استيقظت فى الزمن الجديد. تلك المرأة التى تثاءبت فى نهاية القرن التاسع عشر، وتلك الشاعرة التى قررت أن تغير أمواج الشعر العربى فى منتصف القرن العشرين، وأخيرًا المرأة الخضراء التى أرادوا لها أن تكون شجرة الشوك، فقررت أن تزهر عصافير الجنة على غصونها.

أختار أن أقدم فى هذه الدراسة لثلاثة نماذج شعرية، إنسانية صنعت تاريخها فى الشعرية العربية المعاصرة، ذلك أن هذه الأصوات رغم رقتها المكسورة، كانت بمثابة البدايات الأولى والساطعة لفتح بوابات الشعر الموصدة داخل كائنات الشعر العربى الأنثوية.

إن الزمن الذى يؤرخ لدور **البارودى وشوقى** يقدم على حياء تجربة **عائشة التيمورية**، تلك الشاعرة التى كتبت من وراء حجاب، لتترك لنا تجربة ثرية، متميزة، منحتنا إمكانية أن نستمع إلى دندنة عود خاصة ترنم فيه صوت زمنها، قلقها، تمردها الخاص، وبالتأكيد، بداية خطاب يتجدد، وكان قد غاب عن ساحته منذ زمن تاركًا بعض الشذرات هنا وهناك، غير أن **عائشة** استطاعت أن تترك لنا بعض التراكم الذى يسمح بدراسة تلك الدندنة القادمة من نهايات القرن التاسع عشر.

وإذا كان **البارودى**، رائد المدرسة الإحيائية فى الشعر العربى الحديث، فإن **عائشة التيمورية** قد فعلت ما يقترب من ذلك داخل عالم الحريم الشعرى.. ليمزج صوتها مرتبكًا أحيانًا، جذلا أحيانًا.. لكنه صوت أراد أن يحيا وأن يكون.

وإذا كان الثلث الأول من هذا القرن



مى زيادة



فدوى طوقان

هو زمن صرخات التثوير الشعرى والخروج من إرث التقليدية، كما قد صالت وجالت أصوات **العقاد، والمازنى، وزكى مبارك**، ومدرسة أبولو، وشعر المهجر، وجماعة الخبز والحرية.. وكما قد تحققت نصوص **للسياب، والبياتى، ونزار قبانى، وصلاح عبدالصبور**، وغيرهم، جاءت من لم يسبقها إلى هذه الساحة: «**مى زيادة**»، التى أثرت زمنها بشاعريتها ونصوصها النثرية، وشغلت الساحة الأدبية العربية بحلمها فى التغيير والتثوير الفنى والأدبى. إن من أنهكتهم **مى زيادة** بحضورها الأدبى الشفيف، والقوى فى الوقت نفسه، أفرغوا مكاناً فى الذاكرة لتلك القادمة من أحشاء الشعر العربى الذى ارتبط دائماً بفكرة الفحولة الشعرية.

ثم أتتهم هذه الفارسة لتبدأ ما لم يفرغ الشعر العربى الحديث منه بعد: «**نازك الملائكة**» الشاعرة التى قالت لبحور الشعر العربى: تعالى إلى فأنا سأعيد ولادتك وترتيبك من جديد.. كفاك فحولة وخذى من أنسنة الوجود بعض الشىء. دارت المعارك... وكثر الجدال حول بداية الشعر الحر، إلا أن **نازك الملائكة** بعناد العارف والقادر كتبت ونقدت. وقررت أنها بداية هذه الموجة فى العالم الشعرى العربى الجديد. ربما جاء الوقت الذى تركت الموجة فيه حضن **نازك** وذهبت إلى عالمها المفتوح وكائناتها المفاجئة، غير أنها وفى لحظة زمنية كانت هى **نازك الملائكة** التى لم يخفها وجود **السياب، والبياتى، وصلاح عبدالصبور** وغيرهم....

ومن قمقم المارد.. ذلك الذى ألفته ذاكرة المرأة الشرقية حيث صوت المرأة عورة... وحياتها دور مرسوم... وحضورها تجسيد لكلمة الأب «كن .. فيكون»، جاءت الأنثى الخجول التى قالت

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

«لا ... بل أنا أكـون». فـدوى طوقـان امرأة الرحلة الجبلية الصعبة والتى كان عليها دائماً أن تواجه أكثر من احتلال: احتلال الأسرة والسلطة الأبوية، احتلال التخلف الاجتماعى والعقليات المتحجرة، احـتـلال الوحـدة والجرأة والاخـتـلاف، وأخيراً الاحتلال الإسرائيلى لوطنها.

لقد اخترت هذه النماذج الثلاثة رغم وجود عديد من الشاعرات العربيات فى أزمنتهن، غير أن تجاربهن الثلاث هى تجارب واضحة، ومميزة وتحمل تراكم المحـاولة والوجـود، لتـؤسس ذاكـرة مـا للشاعرة العربية المعاصرة، على الأقل فيما يختص ببدايات الصوت الخاص، خطاب الصرخة، والألم، والعذابات التى ستتفجر بوضوح وجرأة أكثر كلما تقدمنا فى زمن الشعر العربى الحديث، حيث الشاعرة تبحث عن قبس فرحها وأنسنة وجودها فى تاريخ أدبى كان دائماً متحيزاً للفحولة الذكورية الأدبية العربية.

شَرَك الفحولة.

لم تعن الدراسات النقدية العربية المعاصرة كـثيراً بتجربة الشاعرات العربيات رغم وجود عدد من الناقدات مـثل خالدة سعيد، ويمنى العيد، وفريال غزول، وغيرهن. وإن كـان بعض الاهتمام قد انصب على الروائيات والقـاصـات العـربيـات، وخـاصـة فى دراسـات ومـقـالات كل من غـالى شكرى، وجورج طرابيشى وغيرهما. ولعل دراسة النص الأدبى الذى تكتبـه المرأة هو حقل جديد من حقول المعرفة الحـديثـة، حـيث برز من حـقل علم الاجتماع الأدبى فرع جديد هو دراسات النقد المتحررة نسوياً، وأخذ هذا الفرع مساحات أكاديمية واسعة فى عدد كبير من الدول الغربية، غير أنه وفى عالمنا العربى الذى مازال يسّيج أساطيره الأدبية بالفحول العربية، مازال هذا الأمر بعيداً عن الخاطر، وخاصة فيما يتعلق بدراسة صوت الشاعرة العربية، إذ يبرز غالباً فى هذا المنحى نوع من الهـيـمنة الأدبيـة الذكورية الخاصة التى تأخذ شكلا متطرفاً يحاول أحياناً أن يبسط هيمنته عبر دور الغراب المبارك لتجربة أدبية عربية ما، أو الجلاد المشغول دائماً بإبراز عـيـوب ووهن شـهـرزاد الجـديدة. إن مـصـادر الدراسات النقدية الجادة الخاصـة على سبيل المثال بتجارب كل من الشاعرات الثـلاث ضـمن هذه الدراسـة تكاد تكون نادرة وضـئيلة قـيـاساً بحـجم تجاربهن وأثرهن على حـركـة الشـعـر الحـديث المعـاصـر. من هنا سـيـجىء الاعـتـمـاد وبشدة على مضامين نصوصهن أكثر من الآراء التى دارت حولهن.

هودج الزمن الشعرى.

بين زمن الإحـيـائيـة وروادها من الشعراء مثل البارودى وشوقى، وزمن الحداثة الشعرية العربية، كانت هناك أزمنة أخرى تتململ وتحاول أن تطرح صـرخـاتـهـا باحـثـة عن رؤى جـديدة لمستقبل الشعر والأدب العربيين، وفى تلخيص لهذا المشهد الفكرى سأحاول أن أعرض صورة مـا عبر الدراسات النقدية العربية المختلفة لحركة الشعرية العربية فى الزمن الحديث.

صـدر كـتـاب «الديوان» لعـبـاس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازنى وكذلك كتاب «الشعر غاياته ووسائطه» للمازنى، وكتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة، لتكون هذه الكتب، فى أوائل القـرن العـشـرين، بمثـابة التنبيهات والإشارات الأولى لضرورة تثوير المشهد الشعرى العربى والخروج به من باب التقليد إلى باب الإبداع.. جره من الأزمنة المحنطة إلى الزمن المعاش.

جاء كتاب «الديوان» الذى تعددت طبعاته ووصلت إلى الطبعة الثالثة عام ١٩٢١، ليكون كما قال مؤلفاه «موضوعه الأدب عـامـة، ووجـهـتـه الأمـانة فى المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة، وأنه إقامة حد بين عـهـدين لم يبق مـا يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما «وأن هذا يكون على أسـاس مـذهـب أنسـانـى، مـصـرى، عـربى، لتـحطيم الأصنام الباقية».

جاء هذا الكتاب ليحاول صدم تجربة الشاعر أحمد شوقى بشكل خاص كرمز للتقليدية. وفى هذا المناخ من التحدى جاء ديوان شكرى «ضوء الفجر» ليكون باكورة إنتاج جديد كثرت اختلافاته فيما بعد وتعددت مساراته وافـتـرقت إلا أن البداية شهدت حماساً كبيراً لتغير المشهد الشعرى العربى. أما مدرسة المـازنـى الشعرية وفى بداياتها فـقـد رأت أنه فى مصر نما تيار تقليدى رأى أن النهضة العربية لن تنهض إلا على تمثل التراث العربى القديم تمثلا واعياً، ثم بعثه من جـــديد، وتمثل ذلك فى تجـــارب البارودى، وشوقى وحافظ إبراهيم، وكان فى مواجهة هذا التيار فريق آخر كان يرى أن البعث لايمكن أن يتحقق فى العودة إلى الوراء، بل بمواكبـة التطور

الأدبى الحديث، والاطلاع على المستجدات الحضارية العالمية، فانكب على دراسة الفكر الغربى، وتحديداً الإنكليزى، ينهل منه ليرسم معالم الفكر العربى الحديث.

ولقد تمثل هذا التيار بمدرسة الديوان وأساطينها: **عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازنى، وعبدالرحمن شكرى.**

وفى هذه التجربة ترددت مصطلحات مثل الشعر المرسل، والشعر المزدوج، وجاء مفهوم «أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به» كما قد جاء فى كتاب الديوان ومن هذا المنطلق نوع شعراء مدرسة الديوان فى القوافى الشعرية ضمن القصيدة الواحدة، وتصرفوا فى الشطور والأوزان، وجددوا فى شكل القصيدة العربية المتوارث.

وفى الزمن نفسه كان **جبران خليل جبران** يصنع تجربته الخاصة فى نيويورك ويصحبه شعراء مهجريون آخرون، ويصحبهم **ميخائيل نعيمة** كى يحطموا أصنام التقليدية ويفتحوا أفقاً جديداً للروح الشعرية العربية. لذلك كان من الطبيعى أن تكون فى مقدمة كتاب «الغربال» **لميخائيل نعيمة**، والذى كُتب فى نيويورك بأميركا، مقدمة مكتوبة بقلم **العقاد** الذى كان يرى، أيضاً أن الشعر الصحيح هو شعر الحياة والذى شارك **ميخائيل نعيمة** رؤيته، لذلك قال فى المقدمة «ورأيته يدعى على الشعر الرث الذى تركنا بلاشعر، ولم يبق فى حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا». فقد أراد **نعيمة** من الشاعر أن يكون نبياً، ومن الشعر أن يكون وحياً وإلهاماً، لذلك كتب كتابه الشهير ذاهباً فى غاياته لغربلة الناس والكتب والآراء ليقدم «صورة الضارب بالمعول فى أحشاء الفراغ». جاء نقد **ميخائيل نعيمة** للمشهد الشعرى العربى من إيمانه بأنه من سلالة قوم «هم إذا مات منهم شاعر قام شاعر». فكان أن رأى أن جهلنا معنى الشعر الحقيقى ومنزلته فى عالم الأدب قد أوصلنا إلى ما نحن فيه الآن من وفرة «النظامين» وقلة الشعراء، وغنانا بالقصائد وأفقرنا بالشعر... وبالإجمال: الشعر هو الحياة باكية، وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبحة ومقبلة ومدبرة. الشعر رافق الإنسان من الهمجية إلى البربرية إلى الحضارة إلى مدينة اليوم... وأن الشاعر الذى يستحق أن يدعى شاعراً لايكتب ولايصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة فى حياته ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته. الشاعر لايصف إلا ما يدركه. بحواسه الجسدية أو يلامسه بروحه. لسانه يتكلم من فضلة قلبه... الشعر خادم الحاجات الإنسانية.. والشاعر نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن».

التمرد: القلق والحلم.

كانت هذه هى بداية المطالبة بتغيير المشهد الشعرى العربى هذا المشهد الذى سبقه صوت **عائشة التيمورية** وتبعته ضربات المعول التى صنعتها **نازك الملائكة**، وتبعتها خفقات **فدوى طوقان**. لقد سار ذلك المشهد طويلا ما بين الرومانسية ومشهد الحداثة، والواقعية الاشتراكية، والسريالية وغيرها.

وجاءت المجلات الأدبية لتشارك فى تلك المسيرة بخطوات مختلفة فكانت مجلة الحداثيين العرب «البشير» عام ١٩٤٨ ومجلة «الآداب» التى حملت لواء الشعر الحر وقدمت تجربة **نازك الملائكة** وتيار الواقعية الجديدة. وقد ذكر **شكرى عيّاد** فى كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين أن مجلة الآداب صنعت مناخاً للشعر الحر الذى أصبح منذ أواخر الأربعينيات نمطاً من النظم اتبعه معظم الشعراء الشبان، وفسر ذلك بأنه وافق حالة عامة من الغليان الفكرى والوجدانى دفعت كثيرين إلى هذا النمط لأنه كان شكلا جديداً اقتضته حساسية خاصة. كذلك جاءت مجلة (شعر) عام ١٩٥٧ ليؤسس فيها الشاعر **يوسف الخال** لقصيدة النثر ومعه **أدونيس**، وعدد كبير من الشعراء الشبان آنذاك وقد قامت هذه التجربة على عدد من المبادئ التى أعلن عنها أصحابها وهى: وعى التراث الروحى - العقلى العربى وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هى دونما خوف أو مسايرة أو تردد، والغوص إلى أعماق التراث الروحى العقلى الأوروبى وفهمه، والتفاعل معه، والإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم، والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لاتنضب أما الطبيعة فحالة زائلة. وجاءت آراء **أدونيس** و**خالدة سعيد** فى هذه التجربة بفكرة

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

نقل حقل المقدس والسرى من مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعاش. هذا الذى أدى إلى التصدع حسب رأى **عياد** داخل الذات العربية بين «الأنا الأبوية» وهى المقدسات الموروثة و«أنا الابن» التى تعد امتداداً للأولى ونقضاً لها فى الوقت نفسه. وقد أهمل هذا الرأى «أنا - الإبنة» الذى سيؤكد وجوده كثيراً فى النصف الأخير من القرن العشرين.

وقد درس «**إحسان عباس**» اتجاهات الشعر العربى المعاصر ليؤكد على روح الثورة الشعرية العربية حيث رأى أن ريح الثورة انبعثت لتحطم الانضباطية فى الشكل، وكأنما كان الشعر يفتش عن طريقة تخلصه من الشكل الصارم. ويرى أن ما «يميز هذه الحركة عن كل ما سبقتها أن اعتمادها للشكل الشعرى الجديد أصبح مذهباً لا استطرافاً، وأن إيمانها بقيمة هذا التحول كان شمولياً لامحدوداً، وأن أفراده فى حماستهم لهذا الكشف الجديد رأوا ومازالوا يرون - عدا استثناءات قليلة - أن هذا الشكل يصلح دون ماعداه وعاء لجميع أنواع التجربة الإنسانية، إذا أريد التعبير عنها بالشعر.

وفى هذا الإطار تحدث الكاتب، أيضاً، عن تجربة **نازك الملائكة** ومقدمة ديوانها «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩ حيث شرحت أهمية وقوة الإيحاء والإبهام، والإيمان بضرورة الثورة الشعرية، والتغيرات التى ستحدثها، وأسهبت فى شرح ذلك ضمن كتابها النقدى «قضايا الشعر المعاصر».

ولم تكن هذه الدعوة لتمر بسلام رغم وجود عوامل التضامن الصامت بين عدد من الشعراء والنقاد المؤمنين بهذه الحركة، ودور المجلات، ودور النشر، فقد نشطت حركة التشكيك ضد هذه الحركة الشعرية - ولعلها ما زالت تحمل بعض الجمر إلى زمننا هذا - فلقد تم تصوير هذه الحركة الشعرية الجديدة على أنها مؤامرة لهدم اللغة العربية، وأن الشعر الجديد هو شعر عاجز، وكثرت العداوات ضد هذا النوع من الشعرلتشمل حتى شخصا كان ينادى بالتجديد فى بدايات القرن مثل **العقاد**، وغيره فى مصر (مثل **عزيز أباظه وصالح جودت**)، وتتراجع **نازك الملائكة** عن عدد من آرائها فى الثلث الأخير من القرن العشرين.

غير أن تطور حركة الشعر الجديد وجدت عوامل عديدة ساندت اتجاهاتها مثل طبيعة العصر الجديد وثوراته العلمية والاجتماعية، والقضية الفلسطينية، والتغيرات السياسية فى العالم العربى، والثورات، وربط الشعر بالحركات التحررية فى العالم، وغاية حقوق الإنسان، والأيديولوجيات، والمزاوجة بين فيوض العقلين اللاواعى، والواعى، والتأكيد على فردية وذاتية شخصية الشاعر فى العالم الحديث.

وكما يقول **محمد بنيس** فى كتابه «حداثة السؤال» جاء زمن لينهى «استمرار سلبى لصوت الموتى بدل أن يكون استقداما لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسى، الممنوع، الغريب». وفى مقارنة بين قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم يرى أن الكتابة، حين تختلف فى قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتى للفرد.

قوس قزح الحريات

إن دراسة نص الشاعرة والكاتبة العربية تأتى ضمن إمكانيات منجز الحداثة فى الشعر والأدب العربيين حيث لايمكن لأنسنة وعصرنة النص الجديد أن تغفل عن صوت المرأة كمشروع متحضر نادت به الأفكار والحركات الاجتماعية العربية والعالمية خلال القرنين الأخيرين من هذا الزمان. وإذا كانت حرية المرأة مطلب تردد على أفواه مفكرين من أمثال **قاسم أمين، وطه حسين** وسبقهم إلى ذلك شيوخ دين وعلم مثل **رفاعة الطهطاوى، ومحمد عبده**، ضمن الحركة الإصلاحية العربية.. بل إن هذا الصوت غلى حتى بالصلات السياسية ضمن مؤتمرات وبيانات حقوق الإنسان، والتى مازالت مستمرة فى مطالباتها بحقوق المرأة فى العالم. لقد انشغلت **نوال السعداوى** بدراسة الواقع النفسى للمرأة العربية، وكذلك فعلت **فاطمة المرنيسى** فى بحثها ضمن الواقع الاجتماعى للمرأة، أما الأديبة العربية فإنها سجلت عبر صبر دءوب وحركة متنامية ذاكرة المرأة العربية الحديثة، وقد استطاعت أن تحقق ذلك ضمن النصوص الأدبية وخاصة فى القصة والرواية، كما قد فعلت **غادة السمان، وحنان الشيخ، وكوليت خورى، ولطيفة الزيات، وليلى العثمان، وخناثة بنونة**، عشرات الأديبات العربيات بدءاً من مى زيادة وانتهاء بجيل جديد مازال يشق طريقه فى الواقع المعاصر الذى أصبح مهتماً بسماع صوت العبيد بدلا من ترديد أوامر السيد.

وإذا كانت الأنثى هى الموضوع المستمر فى روح الشعرية الغربية منذ البدء وحتى الآن فى نصوص الشاعر العربى الذى نطق باسمها كثيراً سواء فى شعر **عمر بن أبى ربيعة** أو **نزار قبانى** فإنها كانت غالباً الموضوع، والمشىء، الطبيعة والأرض التى تخضب المخيلة، الملهمة، الغانية، والملاك... وعلينا، ربما، أن نبدأ من منطلق منجزات الحداثة العصرية أن نستمع إليها لاكمفعول به بل كفاعل، ككينونة، وصوت، وواقع تم تجاوزه كثيراً، وعليه، أخيراً، أن يقول أناه الخاصة، ذاتيته، صرخاته، وهمساته، أشواقه، وأحزانه.

عائشة: الشاعرة الثكلى

القاهرة فى منتصف القرن التاسع عشر ذلك الخليط التركى ـ العربى الأوروبى. الحركات الإصلاحية وبداية انسلال زمن مضى من زمن يجىء. المرأة وراء الحجاب والتقاليد التى تحكم تقسيم عالمى المرأة والرجل والطبقات الاجتماعية. فى هذا المجتمع، وذلك الزمن من عام ١٨٤٠ ولدت الشاعرة **عائشة التيمورية** لتستقبل مولد القرن العشرين وتتوفى عام ١٩٠٢ ميلادية. عن هذه الشاعرة جاء فى مقدمة ديوانها «حلية الطراز» شهادات من جاء بعدها عنها، كما تضمنت مقدمة الديوان دراسة مستفيضة كانت **مى زيادة** قد قدمتها فى كتاب مستقل عن **عائشة التيمورية**، وتكاد هذه الدراسة تكون الوحيدة، والأهم فى حياة وشعر **عائشة التيمورية** حسب علمى.

تقول الأميرة «**قدرية حسين**» عن عائشة فى مقدمة الديوان:

«كانت النساء ـ ولاسيما الشاعرات منهن والمؤلفات ـ يعشن فى جو من التحفظ والحجاب (ص٤)... فعلينا أن نزن هذه الشاعرة الجليلة بميزان يعرف كيف يقدّر ما بيننا وبين الجيل الماضى من تفاوت أو ما كان يغشى المرأة وقتئذ على وجه خاص من استتار». (ص٥)

ويقول **خليل ثابت باشا** فى المقدمة نفسها:

«نشأت السيدة الراحلة **عائشة التيمورية** فى بيت كل من فيه ينشد العلم ويميل إلى الشعر والأدب، فكانت روحاً شاعرية تبث فى النفوس النشوة النقية من طيب المعنى وحلاوة السبك وجمال النظم... إنها كانت تنظم الشعر بالعربية والفارسية والتركية. (ص٧)».

وقد جمعت الشاعرة فى أصولها بين الأعراق الكردية، والتركية، والجركسية وكانت عربية فى ثقافتها ومنشئها، وإن كانت قد كتبت الشعر باللغتين الفارسية والتركية إلى جانب العربية، أيضاً. وقد تركت **عائشة التيمورية** الكتابات التالية:

١ ـ ديوانها العربى «حلية الطراز».

٢ ـ ديوان الفارسى «إشكوفة»

٣ ـ رسالة «نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال».

٤ ـ رسالة «مرآة التأمل فى الأمور»

٥ ـ رواية تمثيلية هى «اللقا بعد الشتات».

ويذكر حفيدها «**أحمد كمال زاده**» فى مقدمة الديوان بأنها قد أصيبت بمرض أصاب المخ واستمر أربع سنوات، لم تستطع معه مواصلة نشاطها الأدبى، حتى قبضها الله إلى رحمته.

وفى مقدمة الكتاب تطرح **سهير القلماوى** رؤيتها لعائشة وشعرها فتقول: إنه إذا كان ديوان **عائشة** شعراً حقيقاً بالدرس فإن حياتها هى أيضاً شعر حقيق بالدرس» (ص٢١).. إن **عائشة** حطمت بشعرها قيوداً أفملأته عاطفة ورققت فى أسلوبه، ولكنها حطمت فى الحياة قيوداً أعنف وأشد أثراً، فلقد ضربت بحياتها مثلا على أن العلم لايضر المرأة وإنما هو يرفع من شأنها، وكتبت الشعر باللغات الثلاث، بل كتبت الشعر الذى يعبر عن عواطفها، وتلك العواطف التى كان لا يليق بالفتاة أن تبوح بها، وإنما كان عليها أن تحب وتكره من وراء ستار، أما أن تقول ما يجول بخاطرها، أو تصور خلجات نفسها، فهذا ما لم تكن تستطيعه فضلا عن أنه لا يقبل منها. ص ٢٢».

«وهذا ديوان **عائشة** تغاريد الفجر وبشير النور لا يختلف كثيراً عن سائر تغاريد الطيور التى تغرد معه.، ولكنه ينفرد بلا جدال فى صوته الناعم الحنون لأنه كان صوت امرأة أى امرأة.»(ص٣).

وقد عرضت **بنت الشاطئ** إلى حياة **عائشة التيمورية** فى مقدمة الكتاب، أيضاً، وتحدثت فى البيئة التى عاشت فيها الشاعرة ودور الأم السلبى فى حياة عائشة حيث حاولت أن ترسخ فى **عائشة** الدور الاجتماعى التقليدى للبنت مما كان من الممكن أن يتسبب فى خنق موهبة **عائشة** الفنية لولا وقوف والدها

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

معها وتحقيق رغباتها في التعليم عبر تزويدها بالمعلمين والكتب. وقد نظمت عائشة الشعر قبل زواجها وكتبت أهم قصائدها المتداولة في الذاكرة الأدبية والتي يقول مطلعها.

بيد العفاف أصون عز حجابي

وبعصمتي أسمو على أترابي

وبفكرة وقادة وقريحة

نقادة، قد كملت آدابي

ولقد نظمت الشعر شيمة معشر

قبلي، ذوات الخدر والأحساب

وكان زواج عائشة في سن الخامسة عشرة سبباً لانشغالها العائلي بزوجها، ثم أولادها فيما بعد، ولم تعد إلى كتابة الشعر إلا بعد زمن طويل كان الأبناء فيه قد كبروا.

وتقول بنت الشاطئ عن هذه المرحلة في حياة عائشة (ص ٢٨).

«نعم هجرت الإنشاد وشغلتها حياة الزوجية والأمومة عن النظم، لكنها أذاقتها من الأعباء والملذات والهموم ما هذب حسها، وأرهف وجدانها، وأنضج الموهبة الكامنة فيها.

وهكذا كان ذوقها الأدبي يرق، وينمو، ويصفو بفضل التجربة الكبرى: تجربة الأمومة، والزواج. هكذا كانت موهبتها الفنية تزداد على الأيام قوة ونضوجاً حتى إذا لاحت الفرصة وتهيأ الظرف، بدت «الشاعرة» التي ظن أنها وئدت في المهد، وانبعثت نغماتها تحمل طابع الأنثى وتغني للحب والحياة في حرارة وتفان واستغراق:

حسبي من الحب ما أفضى إلى تلفي

وما لقيت من الآلام والسقم

إن تجربة عائشة هي تجربة الأنثى التي عاشت، في ظلال المسئولية العائلية وفهمت أنوثتها بهذا المعنى، وكانت قصائد الخب الكبرى في حياتها هي قصائدها في الرثاء وخصوصاً رثاء ابنتها توحيدة وترى بنت الشاطئ أن تلك المحنة قد صنعت من عائشة «الشاعرة الثكلى»، وخاصة في قصيدتها التي يقول مطلعها

جاء الطبيب ضحىً وبشّر بالشفا

إن الطبيب بطبه مغرور

ولعل هذه التجربة، وغيرها من أثقال الزمان جعل معظم قصائدها في نهاية حياتها، قصائد شكوى وبكاء وزهد كقولها:

كم قابلتني ريحها سحراً

بطيئة السير ترمي بالشرارات

لاقيتها بجميل الصبر من جلدي

وبت أسقي الثرى من عيني عبراتي

أقوم والضيم تطويني نوائبه

طي السجل، ولم أسمعه أناتي

ولم أزل أشتكي بثي ومظلمتي

لعالم الجهر مني والخفيات

فيالها من جراح كلما اتسعت

أعيت طبيبي رغماً من مداواتي

جمر... ورماد

لقد عاشت الشاعرة في عصر الحجاب ومجدته، وعصر الزواج المبكر فاحترمت دورها كزوجة وأم، وعصر المديح للحكام فمدحتهم، وعصر المجاملة الاجتماعية فجاملتهم بشعرها.. غير أن أنين ما تسرب من ذلك كله ليبوح باختلافها .. وأشواق إلى الحب الوهمي ملأت روحها فراحت تردد بصوت الأنثى مفاهيم الذكورة والفحولة الشعرية العربية لتقول الغزليات.. وعندما غلبتها الحياة، والفقد، والمرض لجأت كما صنع من سبقها من شعراء إلى شعراء الزهد والحكمة والحس الديني. ولعل أهمية عائشة التيمورية كشاعرة هي في تراكم النصوص الخاصة بها بالنسبة لشاعرات زمانها.. وكذلك ذلك القلق الحفيف الذي يحيط بروحها في قصائدها غير المقنعة.

إن الكاتبة التي أوفت عائشة حقها في الدراسة كشاعرة كانت مي زيادة حيث تناولت حياتها، وتطورها، وأشعارها لتقدم لنا دراسة قيمة مازالت هي المرجع الأساسي عن عائشة التيمورية. فكيف نظرت مي إلى عائشة ؟

في تلخيص لتلك الدراسة أورده هنا تقول مي: «وكنت كلما دققت نمت، ألتيمورية في ذهني، وتفردت صورتها أمامي، إذ لم يقمْ على مقربة منها صورة تسابقها أو تشبهها ولو شبها بعيداً. ونظرت إليّ بعينيها المجهولتين المرمدتين باثةً حسرتها، باكية شجواها، مهمهمة لي في خلوتي أبياتاً كثر أمثالها في «ديوان حلية الطراز» ص ٣٤.

وتحصر مي زيادة أسبابها لتقديم بحثها عن عائشة فتذكر عدداً من الأسباب منها: لأن «العائشة فضل المتقدم

بيننا، وهي طليقة اليقظة النسوية في هذه البلاد، لأن الجمهور يعرف أنها «شاعرة» دون أن يلمّ بما تتكوّن منه شاعريتها ودون أن يقف على حال من أحوال حياتها، أو يحلل ميلا من ميولها، ولأن النظرة في مقدرتها إنما هي اكتناه للذات المصرية، لأن لعائشة مكانتها بين أدباء عصرها وليس بين الأديبات الشرقيات وحدهن، ولأن عائشة من عمّال القلم عاشت في وحدتها كثيراً، وأعطتنا في شعرها ونثرها صورة مؤثرة، أما رأيها في الحياة فحقيقٌ بالانتباه والتبصُّر لأنه رأى جمهور كبير من الشرقيين والشرقيات كان شائعاً في زمانها وليس بالنادر في أيامنا هذه.

إن هذه الآراء التي طرحتها مي زيادة كانت جديرة بأن تجعل من عائشة رمزاً للإحيائية الشعرية، مثل البارودي، غير أن كونها امرأة قد يكون أحد الأسباب التي طرحت تجاهل تجربتها نسبياً، وعدم إيفائها حقها من الدراسة والنقد. ولعلنا لو عثرنا على كل شعر **عائشة** منذ بداياتها و حتى آخر حياتها لوجدنا كثيراً مما يستحق الدراسة، غير أنها ولأحوالها النفسية والصحية السيئة في آخر حياتها أحرقت كثيراً من كتاباتها وربما لأسباب اجتماعية وعائلية ترتبط بمكانتها كامرأة فهي تقول على لسانها:

«في استطاعتي أن أنظم الآن شيئاً من الشعر شكراً الله تعالى على ما وهبني من النعم. أما أشعاري الماضية فكلت قد أحرقتها. كلها ولا أظن أن في مكتبتي إلا الشيء اليسير منها بالعربية والتركية، وأما أشعاري الفارسية فإنها كما كانت في محفظة فقيدتي فقد أحرقتها بمحفظتها كما أحرقت كبدي.

إن أمك يا بني لم تبق عندها الآن رغبة في قراءة شيء من كتب الأدب... وسأنصرف إلى الانكباب على تفسير القرآن ومطالعة الحديث النبوي، وإني وهبتك ما عندي من الكتب والأوراق فاصنع بها ما شئت ص ٧٥.

هذا هو ما ورد في رسالة لها إلى ابنها محمود والذي لولاه لما كنا اطلعنا على بعض نصوصها التي اشتملت عليها مخطوطات كتبها.

إن هذه اللوعة، والعودة إلى روح التصوف والدين وهجر الأدب تحمل الغصة التي كانت في قلب الشاعرة **عائشة** والتي أدركت مدى وحدتها في تجربتها الأدبية وجرأتها في اقتحام المحظور وتحملها للأقاويل والتفسيرات السيئة التي كانت تتردد على أفواه نساء مجتمعها استنكاراً لامتهانها الشعر. ولولا هذه النظرة لربما كان لنا نصيب أكبر في الاطلاع على نصوصها الذاتية التي شحبت كثيراً في عددها مقابل قصائد المدح والمجاملة التي زخر بها الديوان لأن المدح والمجاملة أمران مقبولان بالنسبة لمجتمعها ربما أكثر من شعرها الذاتي.

عن الحياة والإبداع تقول **مي زيادة** (ص ٨٧):

«ولعلّ الحياة تحتال على بنيها، لاسيما الأصفياء منهم عندما توسعهم مقاومة وتشبعهم تعذيباً. لعلها تودعهم حاجات ومطالب تعلم سلفاً أنها غير مهيئة لها ما يقوم بها ويحققها. وما ذلك إلا لتلحّ على الفرد الموهوب أن يجلي المعونة والتعزية، والقوة من أعماق وحدته، من أعماق وجعه، من أعماق قنوطه. لعل لها غرضها من المنع والحرمان شأنها من المنح الرغيدة، فيظلُّ لابنها المختار أن يخلق لنفسه عالماً يملؤه ببث هواجسه وأشباح ما يخب ويأمل وينشد. يظل له أن يبدع ما ينقضه إبداعاً ما، إبداع التخيل والتدوين، تكون الحياة لذاتها عن هذه الطريق صوراً جديدة من لهف الحرمان، وزفرات الأسى، وتجمد الدماء التي لا تسيل.».

ولعل فيما قالته مي تلخيص للبيئة المعنوية والذاتية التي عاشت فيها الشاعرة **عائشة** وانعكست فيما بعد في أشعارها، زهدها، وشكها في السعادة وفي طبائع البشر.

وحدة الأنثى

لم يأت شعور **عائشة** بوحدتها من فراغ، فعلى سبيل المثال تتحدث **مي زيادة** عن لقائها في عام ١٩٢٢ بالأستاذ الشيخ. **الغمراوي** حيث تحدثا عن **عائشة** فقال: إنها شاعرة عصرها وإن أساءوا فهم كثير من معانيها. فقالت مي: اذكر مثلا، مثال ذلك قولها:

ما ضرّني أدبي وحُسْنُ تعلمي

إلا بكوني زهرة الألباب

فما يفهمه الشخص العادي من هذا البيت، إنها تمدح نفسها مدحاً يشبه الذم. وما ذلك إلا لقصر النظر أو لتعمد، في حين أن هذا القول يقرر أمراً واقعاً تألمت من جرائه. وذلك أن بعض السيدات كنّ يسمعن عليها الثناء الذي لم تربحه

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

بالتظاهر، والتهويش، بل بالكفاءة والكرامة، فيثور فيهن الحسد، فيعمدن إلى تشويه الحقائق والتعريض، يشعرن بالقصور عن مجاراتها فيستسلمن لتعذيبها وإلحاق الأذى بها على مختلف الأساليب انتقاماً لنفوسهن من تفوقها، فشعرت بهذا وتألمت، لذلك قالت تلك القصيدة.».

إن هذه الوحدة ستكون هى أيضا مصير عدد من الشاعرات الجادات اللواتى سيكملن ما بدأته تلك الشاعرة. ولم يحفل شعرها وأشعارهن بروح الضيق من تلك الحرب المجانية التى يحيطهن بها نساء مجتمعهن. فها هى عائشة تقول:

وكم حليفة سعيد إذ تُعنفنى

تقول سعيك مذموم النهايات

فأخفضُ الطرف من حزن أكابده

وأهمل الدمع من تلك المقالات.

ولهذا كان عزاء ووجود الشاعرة الحقيقية بين أحراش مشاعرها وعلى صفحات أوراقها فى الزمن الوحيد.

فى تعريف مى زيادة للشعر تقول «إن الشعر أحد أساليب التعبير من خواطر وعواطف وحاجات ما فتئت الإنسانية تستوحيها وتنفعل بها، قليلة هى تلك المعانى الأساسية. بيد أن شعبها ومناهجها تذهب كل مذهب، وتضرب من أعماق البحار إلى أقطاب الأرض، إلى فسيح السماوات إلى رحبات الزمان فى الأزل منها والسرمد».

وإذ تتحدث مى هنا عن الشعر فإنها تتحدث عن مضامينه ومواضيعه أكثر مما يتعلق بجوانب الشكلية والتقنية. أما فى نقدها لشعر عائشة التيمورية فإنها تتطرق باستفاضة أكثر حيث ترى بعض العيوب فى ديوان التيمورية حيث لا تنظيم ولا تنسيق، حتى ولا تبويب على الأبجدية ولا أثر للتاريخ فى القصائد - إلا القصائد التاريخية فى السطر الأخير منها.

ولئن جرت على عادة العرب فى التعبير أى الإفصاح عن عواطفها غالباً باستعارات من سبقها، فالأمر المميز فى شعرها أن شخصيتها تبدو من خلال المحفوظات كما يبدو الجسد فى لوحة تصويرية من خلال الأنسجة الشفافة - على حد تعبير مى زيادة - وأن عائشة قد تفلتت من عيب «المفاخرة» بذويها وأهلها. ولا هى تبدأ بالغزل لتنتهى بالإطناب، وليس للأطلال والمضارب ذكر فى قصائدها، وأما من حيث الصدق فقد تكون فى مقدمة الصادقين من شعرائنا، ومعظم استسلامها للغلو فى جزء خارج عنها وهو شعر المجاملة. بينما هى فى شعرها الذى يرسم نفسها ساذجة، مخلصة تميز به، تروى حديثها بأسلوب ليس هو بالهندسى الذى لا يقدر على أنصار القديم سواه».

ولعل ما لحظته مى فى شعر عائشة هو نتاج كون عائشة ربيبة عدد من الثقافات الكردية - التركية - الفارسية إلى جانب العربية، فذاكرتها المحفوظة متنوعة الينابيع وبيئتها الحياتية أبعد ما تكون حتى فى ماضيها العائلى، عن النسق العربى النمطى سواء فى الحياة والمعانى أو الألفاظ والتقليد، فثمة رقة وغنائية واضحة وخاصة فى غزلياتها رغم الفخ الكبير الذى وقعت فيه عندما عبرت عن ذاتها بلسان الرجل، غير أنها استخدمت من ذلك التراث معظم رموزه العربية القديمة أسوة بما جاء فى أشعار غزل العرب كما سنذكر فى الأمثلة التى ستأتى بعد قليل.

حلية الطراز.

وقد قسمت أشعارها كما جاءت فى الديوان إلى خمسة أقسام كبرى: شعر المجاملة، الشعر العائلى، الشعر الغزلى، الشعر الأخلاقى، والشعر الدينى والابتهالى. وسأتجاوز شعر المجاملة لأنه فى مجمله عبارة عن قصائد مديح، ودعوات، وهو شعر مفتعل، وتغلب عليه صفة التكلف أسوة بالشعر الذى كان يكتب فى عصرها ويقدم لأولى الأمر وأهل السلطة. وهى تبدو أشد صدقاً وأكثر حميمية فى شعرها العائلى، والذى ترى «مى زيادة» أن أصدق صورة من شعرها العائلى كان فى المراثى، ولاسيما مرثاة ابنتها المحبوبة «توحيدة» وهى القصيدة الوحيدة تقريباً التى يذكرها الناس زاعمين أنها خير ما نظمت التيمورية:

وينقسم شعر عائشة العائلى إلى عدة مستويات، فهى تتحدث عن نفسها مثلا وتدور معظم قصائدها هنا عن المرض، والرمد الذى عانت منه طويلا، والاستغاثة الإلهية كى ينجدها الله من آلامها ومعاناتها.

ثم هناك قصائدها فى الأبناء، وفى هذه القصائد ترد قصيدتها فى رثاء ابنتها، وهى قصيدة حب عظيمة، حيث

الابنة ينبوع حب وعاطفة كبيرين فى وجدان عائشة الشاعرة، ولعلها أعظم قصيدة حب كتبتها الشاعرة.

تقول فى مطلع القصيدة:

إن سالَ مِن غربِ العيون بخور

فالدهرُ باغٍ والزمان غَدورُ

فلكل عين حق مدرار الدّما

ولكلِّ قلبٍ لوعة وثُبورُ

سُتِر السَّنا وتحجبت شمس الضحى

وتغيبت بعد الشروق بدورُ

وتقول:

لو بثّ حزني في الورَى لم يُلتفت

لمصاب «قيس» والمصاب كثير

إن فى استخدام عائشة للموروث الشعرى فى تعبيرها عن حبها لابنتها ومقارنة مصابها بمصاب «قيس» قمة الإحساس بالحب،، الحب العميق، والخاص متجاوزة كل مظهر تقليدى أو محدود فى تعبير الأم عن شعورها نحو ابنتها.

والقصيدة عبارة عن قصة وصفية لحياة الابنة ومعاناتها فى مرضها فعائشه: تقول:

لبست ثياب السُّقم فى صِغَرٍ وقد

ذاقت شراب الموت وهو مريرُ

وتطلب الابنة مواساة الأم قبل الموت فتقول:

قولِى: لربِّ اللّحد: رفقاً بابنتى

جاءت عروساً ساقها التقدير

وتجلدى بإزاء لحدي برهةً

فتراك روحٌ راعها المقدور

وتحاور الأم الابنة فى القصيدة قائلة:

إنى ألفتُ الحزن حتى أننى

لو غاب عنى ساءنى التأخير

قد كنت لاأرضى التباعد بُرهة

كيف التبصر والبعادُ دهور؟

أبكيك حتى نلتقى فى جنةٍ

برياضِ خلد زينتها الحور

ويرد فى سيرة عائشة أنها أمضت سبع سنوات كاملة وهى لا تكف عن البكاء والنواح، حتى كلّ بصرها وشاخت حياتها قبل أن تبلغ الأربعين، ونفضت يديها بعد ذلك من الدنيا، وعاشت للشعر والأدب تلقى على مسمع الدنيا أنات قلبها الثاكل، وتملأ الأفق بأناشيد الحس المرهف، والمزاج الرقيق، والأنوثة الشاعرة. ولعل هذه الحال تكشف لنا أنه بعد رثائها لابنتها، هناك مرحلة شعر أخرى هى الأقرب لروح أحزانها مما قد يفترض أن شعرها الغزلى وشعر المجاملة كانت مرحلة الشعر المبكرة فى حياتها.

وقد تضمنت قصائدها العائلية الأخرى نماذج مختلفة مثل دعوة لوليمة ولدها، وختان ولديها، ورسائل إلى ولدها بيعيداًعنها. كما تضمنت القصائد أشعاراً وجهتها لأقربائها الآخرين.

لسان الرجل

وعن شعرها الغزلى تقدم مى زيادة بمقولة لمدام «دى ستايل» الفرنسية والتى قالت: «إن الحب عارضٌ فى حياة الرجل، ولكنه حكاية حياة المرأة»

وتقول مى: «يسير الحبُ عند المرأة سيره الطبيعى من الوالدين إلى الأخوة والأخوات والأقارب والأصدقاء، ثم يتجه فى حينه إلى الخاطب الذى ينبغى أن يكون الحبيب فالزوج، والولد والعائلة الجديدة بفروعها. ورغم أنّ هذا الحب هو نسيج حياة المرأة، فإن الرجل الذى استسلم طول حياته لإذلالها باسم القوة والحصانة، ستر فى وجهها باب الانتباه لعواطفها المشروعة، وأنكر عليها البقير عما يدل على أنها ذات يقظة مستقلة. «ص» (١١٤).

إن وجهة نظر مى المذكورة ظلت ولأزمان طويلة واقع حال الأنوثة الشرقية فى ظل العادات والتقاليد.

لذلك يبدو شعر عائشة التيمورية وكأنه شعر تمويهى أو وهمى أحياناً فلا نعرف بالتحديد من هو الحبيب، وخاصة أن عذابات الهوى عند عائشة تبدو لعذابات الهوى الحسى فى الشعر العربى القديم.

تقول مى زيادة عن ذلك: «لا يبعد أنها قالت بعض شعرها الغزلى للمحاكاة والتقليد كما اعترفت فى تصدير بعض أبياتها حيث قالت: «وقالت متغزلة فى غير إنسان، والقصد تمرين للسان» (ص ١١٥)

وتتساءل مى: ولكن أتكون الأبيات التالية فى بساطها «لتمرين اللسان» كذلك؟!:

أشكو الغرام، ويشتكى

جفّن تعذب بالسهر

يا قلب حسبك ما جرى

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

أحرقت جسمى بالشرر

رام الحبيب لك الضنى

لم ذا وأنتَ لهُ مقِر؟

لكنّ تعذيب الهوى

ما للشجى منه مفرّ

وتقـول مـى: «لقد رأينا أنها تتكلم بلهجة الرجل، وذلك راجع طبعاً إلى أمرين وهما:

أولا: عادة الضغط على عواطف المرأة، وإخراس صوتها، فكان أيسر لها أن تتخذ لهجة الرجل المصرّح له بما يخطر عليها.

ثانياً: لأنها كانت مُقلدة، فقد قلدت الرجل بداهة فى لهجته كما قلدته فى معانيه، فالرجال أساتذتنا ومهذبونا ومكيفونا، نتلقى دروسنا عليهم، ونقتبس المعرفة عن كتبهم، ونستعين بذكائهم لعقل ذكائنا وإنمائة، ومنهم نستقى كل فكر عظيم وكل عاطفة جليلة، وقد احتكروا كل أنواع المقدرة والتفوق، فلاغرو إذا ما فتحنا عيوننا وأذهاننا فرأينا جميع مناحى السلطة والسيطرة ممثلة فيهم». ص ١١٨.

إن هذا التفسير يعكس وعى وذكاء **مى زيادة** عند مفتاح كلمة السلطة، فالحب سلطة والتعبير عن تلك العاطفة نوع من الحق لايكتسبه إلا من اكتسب القدرة على الحب كحق، وتاريخ المرأة العربية - إلى حد كبير - هو تاريخ الأنثى المشيَّئة، الملْهِمة، موضوع الحب لاصانعته، وإن كانت **عائشة** قد تجرأت على سلطة الشعر عبر ارتباكات اجتماعية ونفسية متعددة، متخطية حواجز العام، إلا أنها تلعثمت كثيراً أمام الذات، ذلك أنها كانت تبدأ اكتشاف الهمس وتحاول متلعثمة، أن تنطق بالحروف الأولى لصنع ذاكرة جديدة للأنثى الشاعرة العربية.

تقول عنها مى: «بيد أن الطبيعة النسائية تظهر عند **«عائشة»** بعض الظهور بالخجل الذى يشعر المرأة أحياناً، بأنها صغيرة، ضئيلة أمام من تحب أو أن هذا الرجل الذى اختارته هو الذى يملأ العالم حياة ويفيض عليها البهجة والنور»

تقول عائشة:

أنا المسر بل بالأعذار من كلفى

إذا التقينا، وأنت الرائق الوسمِ

وتظهر طبيعة هذه المرأة أتم ظهور فى هذا الخجل الصريح:

وهذه كلمات قادها شغف

إليك، لولاه لم تبرز من العدم

جاءت ومن خجل تمشى على مهلٍ

تخاف عند لقاها زلة القدم

ويمثل الشعر الغزلى إلى جانب قصائد المجاملة الأكثر عدداً فى ديوان «حلية الطراز» **لعائشة التيمورية**. وهى قصائد ذكورية الملامح تتحدث فيها بصوت الرجل وتتغزل فى المرأة ضمن صيغة تراثية تقليدية تستخدم فيها رموزاً وتشبيهات مثل الظبى - البدر وتتحدث عن الهجر، والعذل وموقف العشيرة فيها.

فتقول عن الهجر مثلا:

جفنىَ بعدك بالصدود تأرقا

ومذاق عيشىَ مر والسهد ارتقى

والقلب من نار الغرام تحرقا

قل لى بحقِّكَ ياغزال: متى اللقا

وتصف بحسية الشاعر القديم قائلة:

أفديك من غصن وريق بالحلى

تزهو بوجنات وريق قد حلا

وتغضى جفناً بالنعاس معّسلا

فا سمح برشف لمى يفوق السلسلا

للآن حتى فى الكرى ماذقته.

وتستخدم رمز الظبى قائلة:

ياظبى فى قلبى عليك حرارة

تُطغى لظاها إن سمحت زيارة

حلوَ الرضاب أفى الوصال مرارة

أم فى التفافكَ للشجى خسارة

وتتكرر استخداماتها للألفاظ والمعانى التقليدية كقولها:

(جَهلَ العواذلُ)

(خاصمت منك عشيرتى وتركتهم)

(تالله ماهذا غزال بل ملَك)

(يابدر تم الحسن)

ويتكرر استخدامها لصيغة ذاتية، ذكورية فى قصائدها تتسم بالفجاجة والذكورية كقولها:

قضت اللواحظ بالصدود ومارثت

ياليتها كانت بوصل قاضية

واستخدامها (للطيف) عندما عبرت عن ذاتها كامرأة حيث تقول:

قابلت طيفك ليلا كى أعانقه

وقمت ألثم ثغرا شِبَ بالعسل

وقالت باستخدام «نواسي» واضح:

ألا بـالـلـه مـــــتـــــعـلـى
بـخـــمـــر يـبـــرئ المـصـــدور

وقالت

فــقـــال: إذن يكون غـــدا
لقـــائى، إنـه مـــبـــرور

وأمـــا الـيـــوم مـــعـــذرة
إليك لأنـنـى مـــخـــمـــور

شـــراب الأمس غـــالـبـنى
فـــراقـب جـــفـنى المكســـور

وتكرر ورود الخمرة فى شعرها ضمن الإحساس (النواسى) القادم من قصائد الشعر العباسى حيث قالت:

لاح الصبوح وبهجة الأوقات
فاشرب وعاط الصب بالكاسات

واجلب براحك للقلوب تروحا
فـــالراح تبـــدع نشـــأة اللذات

وقالت:

وأنا الشهيد يحب ذوق عصيرها
إن كان فى حبب الكؤوس مماتى

وقالت

عـلام تصدنى وأراك دومـا
تميل مع الهـوى يا غـصنَ بان

رويدك قـد قـتلتُ من التـصابى
وذاك دمـى بـأطـراف الـبـنـان

وقالت:

بر ضـــاب مــــاء الحـــيـــاة
يحـــيى الرمـــيم مع الرفـــات

ناهيك يوم الالـتـــفـــات
من قـــال خـــذها والتـــوى

إن مثل هذه الذات المموهة لايتضح سرها فى الحب، وكينونة المعشوق إذ إن الاستخدام الشعرى لايوضح نوعية وخصوصية ذلك الحب، ولايفصح عن سر الذات الخاصة بعائشة: أسرارها، متعها، آلامها... إنه عشق الكتب القديمة فى زمن مازال ينام وراء الخدور وينطق من باب الصدى والتقليد أكثر من التعبير عن الذات المأزومة فى مثل هذه المشاعر كما قد سبق وفعلت عندما عبرت عن أحاسيسها تجاه ابنتها ورثتها.

أما شعر **عائشة** الأخلاقى فإنه يدور حول منطقة الحصانة الأنثوية فى المجتمعات التقليدية مثل قولها عن الحجاب:

بيد العفاف أصون عز حجابى
وبعصـمـتى أسمو على أترابى

وبفكرة وقـــادة وقـــريحـــة
نقـــــادة قـــــد كمُلت آدابى

وقولها حول الأحكام والقيم:

الناس شتى فى الصفات فلاتكن
ممن يقـيس الدر يومـــا بالبـــر

إنْ قِست فظا بالرقيق فلاتلم
من بعــد نفـسك فى الورى أبدا

كما قالت فى شعرها الدينى توسلا فى المقام النبوى كقولها:

طه الذى كللتْ أنـوار سنـتـه
تيجان أمـتـه فضلا على الأمم

نعم الحبيب الذى مَنّ الرقيبُ به
وهو القريب لراجى المجد والنعم

روحى الفداء ومن لى أن أكـون له
هذا الفداء وموجودى كمنعدم

وعديد من القصائد الأخرى التى تستغفر فيها من الذنوب.

وتقول **مى زيادة** من شعر **عائشة** الأخلاقى والدينى ما يوضح أنه نتيجة لخلافها مجتمعها، إذ تقول **مى زيادة** ص (١٢٤) ولقد ذكرت غير مرة فى شعرها وفى نثرها مابينها وبين وسطها من عدم التفاهم. وهاكن أبياتاً تدل على مجهودها فى سبيل الانطباق على ذلك الوسط والتفاهم وإياه، فى حين هو لم يبذل من ناحيته جهدا ولم يبد لملاقاتها اهتماما:

أبدى ائتلافا ويبدون الخلاف أوقد
غدا لهم فى جيوش الهجر تجريد

وكم أقابلهم مستنجزا، ولهم
لسوء حظى فى الإعراض تزويد

لوللسعادة عين فى مساعدتى
ما كان لى ساعد بالطوق مشدود

لقد عاشت **عائشة** فى محراب الشعر، اكتشفت وحدتها، وعبرت عن بعض من آلامها ولكنها، ورغم أنها فشلت فى تجاوز تقليدية الشعر العربى، غير أنها كانت الهمسة الأولى لذلك الصوت الذى سيتدفق فما بعد هامساً، ثم صارخاً، ثم معبراً لكى يصل إلى الصوت العميق النائم داخل الذات الأنثوية العربية التى اختارت الشعر طريقاً لها.

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

نازك: مروضة الموج

نصف قرن من الزمان يفصل بين شاعرتين من قمم الشعر العربي المعاصر.. ترى ما الذي تغير، أية رحلة قطعها ذلك الصوت، وإلى أين وصلت امتداداته. نعم كان هناك عديد من الشاعرات في منتصف ذلك الطريق، غير أن قنديل **عائشة التيمورية** الذي انطفأ مع بداية القرن العشرين... وجد من تشعله مرة أخرى في ذاكرة الذات الأنثوية العربية. جاءت امرأة من العراق... دارسة.. وناقدة.. وشاعرة وعاشقة للموسيقى، ومع منتصف القرن العشرين كان لهذه الشاعرة العربية أن تصنع واقعاً جديداً للشعر العربي الجديد. **نازك الملائكة** التي أثارت من حولها المعارك الأدبية وهي تتجرأ على بحور الخليل وتقدم للشكل الجديد في الشعر العربي المعاصر واضعة قوانينها الفنية الجديدة للشعر الحر وقصيدة التفعيلة، ماضية في البوح عن عالم الأنثى الشعري.. بكبرياء أحياناً... وانكسار وقلق وجودي أحياناً أخرى... والبحث عن منقذ إلهي في آخر الأمر. فمن كانت **نازك**... وماذا صنعت بحياتها وشعرها؟

في كتاب تذكاري ضخم عن **نازك الملائكة** كتب عنها نخبة من الأساتذة والأدباء راصدين دورها وأهميتها في الحركة الشعرية العربية. قدم منها **عبدالله أحمد المهنا** فقال:

«حقاً إنها تقف في نهاية صف طويل من الأشجار الكبيرة، يبدأ بقمم العصر الجاهلي، ولكنها من مكانها المعاصر، تتوقف الأقلام عندها كثيراً، كما أن مسيرة الشعر العربي تتكامل بها أروع التكامل وأدقه». ويصفها فيقول: «وقد جسدت هي نفسها تطورها النفسي والفكري من خلال حديثها عن الذوات المتجددة في نفسها، على نحو ما نعرف ذلك الحوار التحليلي الذي صدرت به ديوانها «قرارة الموجة» عام ١٩٥٧، وتأكيدها على هذا المفهوم نفسه في قصيدتها «الشخص الثاني»، ومقدمة ديوانها «للصلاة والثورة». وقد ظل هذا التطور يصاحبها حتى وصلت إلى مرحلة ما يمكن تسميته «بالصفاء العلوي» في عالمي الشعر والفكر، فهي تصهر الآن عروبتها مع إسلامها،ثم تخرج لنا من عملية الصهر هذه شيئاً فريداً يمكن تسميته لشدة لمعانه وصفائه «جوهر الشعر». (ص٩).

إن **نازك الملائكة** هي ظاهرة القلق الوجودي الأول للمرأة العربية.. أسئلة تصطدم بجدار الحس المحافظ... روح تتململ تريد أن تصل بكينونتها.. تحاول أن تكشف أسئلتها.. ترتطم بأفكار العدمية والموت... تكتئب وتحزن.. تبحث عن الحب المثالي والوجود المثالي فتصرع ما بين رومانسية نزعاتها.. وتناقضات واقعها... وتستسلم في آخر الأمر للمرض الجسدي... واليقين الديني.. كي توقف تدفق الأسئلة في تلك الرأس. إن هذا القلق بالتحديد الذي نضحت به أشعارها كان الشرارات الأولى والتي تجاوزت بها وحدة **عائشة التيمورية** إلى التعبير عن تلك الوحدة والمرارات... لم تكن هناك حلول لذلك كله... إلا أن البوح، على الأقل، يؤسس فيما بعد للبحث ولصنع الإجابات الجديدة، وفي هذه المنطقة من الذات الأنثوية العربية كان دور نازك الملائكة شعرياً في مضامينها وما عبرت عنه.

نازك الملائكة تمثل لدارسي الشعر ظاهرة شعرية متعددة الأبعاد، استطاعت أن تزاوج بين الثقافة العربية والثقافة الإنجليزية، فوصفوها، حسب التعبير التراثي، بأنها وصلتْ القوادم بالخوافي.

أخلصت لقضايا الشعر غير أنها، وكما يقول **عبدالله أحمد المهنا**، قد حولت حياتها، أيضاً، إلى شعر خالص، فهي منضبطة في حياتها كالوزن الشعري، ثم إن فيها الحزن والعمق اللذان يعتبران جناحين للشعر، بالإضافة إلى أنها من الشعراء الذين يتعاملون مع «النبوة».

في مثل هذا التوصيف لحياة **نازك الملائكة** يكمن سر تلك الحياة الحزينة والنفس المعذبة.. نعم أرادت أن تكسب احترام الآخرين دائماً، وفي هذه الإرادة كانت هناك التناقضات حيث واتتها الجرأة لكسر الشكل، إلا أنها واصلت حمل نفسها الأنثى المعذبة عبر قصائدها وأزمنتها لتمارس لعبة الكتب ـ والكبرياء، مؤسسة للأسطورة وملغية للإنسانة ضمن رؤيا مثالية تؤسس للموت، أكثر مما تؤسس لفعل الحياة.

روح القمقم

لقد كان **لنازك الملائكة** صنم يمجد، إذ إنه يشترك مع عامل الفحولة الشعرية العربية، وفي هذا كتب الكتّاب عن **نازك** الناقدة وصانعة الأوزان ومجدوها كثيراً، وحاوروها، وهاجموها أحياناً. غير أن اللحم والعظم الذي ينام في ذلك الشكل كان شيئاً واهناً، حزيناً، ومكسوراً.

تلك كانت أنثى نازك الملائكة التى تنام داخل صدم الشكل. ربما كان على الأنثى العربية المزخرفة، المؤلهة أحياناً، والممتهنة أحياناً، المصانة، المحجوبة، والمبتذلة الساقطة... ربما كان على تلك الأنثى أن تقول حقيقتها بعد زمن طويل من الصمت... فكان أن قالت بداية الحقيقة الجارحة.. ألمها العميق الدفين.

يقول عنها «إحسان النص» فى الكتاب التذكارى (ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤):

«على أنى منذ قراءتى الأولى لديوان الشاعرة أحسست أن فى قيثارتها وتراً لايوقع إلا أنغاماً حزينة تبعث الشجن فى النفس، ويشف عن نفسية تنضح بالكآبة والقلق، وعن نظرات قاتمة متشائمة لاترى من الوجود إلا جانبه الأسود الكالح». «وقد ظلت هذه الغمامة السوداء تظلل شعر نازك وتهيمن على نفسيتها حتى أواخر عام ١٩٥٠... على أنها منذ ذلك الحين ـ ولدوافع مختلفة، انتهجت فى شعرها اتجاهاً مغايراً... ووجدت الشاعرة فى الإيمان والتسليم بقضاء الله بلسماً يشفى كلوم نفسها المعذبة..»، وعكست أشعارها منذ ذلك الحين (قرارة الموجة، شجرة القمر) ما طرأ على نفسيتها من تحول»:

وحدتى تقتلنى والعمر ضاعا
والأسى لم يبق لى حلماً جديدا
وظلام العيش لم يبق شعاعا
والشباب الغض يذوى ويبيد

(من ديوان عاشقة الليل)

ليس إلا الحزن يمشى فى كيانى
وأنا فى ظلمة الليل الصديق.

(عاشقة الليل)

نازك الملائكة: رؤية الذات

كيف كانت نازك تعبر عن تلك الذات، ما الذى قالته وهى دائمة الرصد لذاتها وكأنها فأر التجربة، لما تحاول أن تعبر عنه دائماً، وهى تحاول أن تلعب دور المريض والطبيب، الفأر والعالم فى الوقت نفسه.

ستتضح هذه الرحلة عبر قراءة للمجموعة الكاملة لدوانيها والتى تتضمن فى المجلد الأول:

١ ـ ديوان مأساة الحياة.

٢ ـ أغنية للإنسان «١».

٣ ـ أغنية للإنسان «٢».

٤ ـ عاشقة الليل.

٥ ـ الفيضان ـ ومن الشعر المترجم. وفى المجلد الثانى: ٦ ـ شظايا ورماد ٧ ـ قرارة الموجة ٨ ـ شجرة القمر.

تقول نازك بصوتها المكتوب فى مقدمة المجموعة الكاملة:

«يضم الأثر الشعرى ثلاث صور شعرية لقصيدة واحدة. أولها قد نظم بين سنة ١٩٤٥ و١٩٤٦، وثانيها قد نظم سنة ١٩٥٠، وثالثها متأخر التاريخ حتى ١٩٦٥». وترصد ظروفها الزمنية والنفسية والفكرية فتقول: «أما القصيدة الأولى فقد نظمتها عام ١٩٤٥ ـ وكان عمرى إذ ذاك اثنين وعشرين عاماً ـ ولم يكن ديوانى الأول (عاشقة الليل) قد ظهر إلى الوجود أو طبع. وكنت إذ ذاك أكثر من قراءة الشعر الإنجليزى، فأعجبت بالمطولات الشعرية التى نظمها الشعراء، وأحببت أن يكون لنا فى الوطن العربى مطولات مثلها. وسرعان ما بدأت قصيدتى وسميتها «مأساة الحياة»».

وتتحدث نازك عن تأثير شوبنهور عليها، وفكرة الموت فتقول:

«كان الموت يلوح لى مأساة الحياة الكبرى. وذلك هو الشعور الذى حملته من أقصى أقاصى صباى إلى سن متأخرة». «ولقد كانت «مأساة الحياة» صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التى غلبتنى فى سن العشرين ومانلته من سنوات وكان من مشاعرى إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى من المطولة: صورة ١٩٤٥».

جاء ديوان عاشقة الليل ١٩٤٦، ثم تبعه ديوان شظايا ورماد عام ١٩٤٩. ومع الزمن والتغيرات الذاتية التى ترصدها نازك فى شعرها تغير عنوان ديوانها من «مأساة الحياة» إلى «أغنية للإنسان» حيث تقول «وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥. ولسوف يلوح للقارئ أننى أقرب إلى التفاؤل فى هذه القصيدة. والواقع أن آرائى المتشائمة كانت قد زالت جميعاً وحل محلها الإيمان بالله والإطمئنان إلى الحياة، ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجياً، وقررت الشاعرة أن تجد السعادة فى هذه القصيدة».

هذا هو ما ارتأته نازك فى عام ١٩٧٠ فى مقدمتها لأعمالها الكاملة وإنها تنظر إلى تجربتها على أنها قد تم إنجازها، ووصلت إلى بر الأمان.

عندما كبرت عائشة التيمورية وعانت من الثكل والمرض أحرقت

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

قصائدها القديمة، وولت وجهها إلى الحل الديني والصوفي مختصرة تلك البعثرة الطويلة، والموهبة التي تحاول أن تجد فيها ذاتها، ونازك تعيد تلك الخطوة بطريقة أكثر تعقيداً، إذ إنها ترصد التجربة وترممها... تختصر معها وتعطي نفسها حق وضع النهاية قبل الموت الأخير. وهنا تتكرر لعبة الأقنعة الجاهزة مرة أخرى، كحلول نهائية للقلق الإبداعي الذي يحاول أن يعبر عن تلك الأنوثة الضائعة الملامح بين أكثر من عصر وزمن.

عطش البحارة

وفي لقطة سينمائية (فلاش باك) نعود لما قالته الشاعرة نفسها في عام ١٩٤٩، وفي مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» حيث تقول نازك الملائكة:

«في الشعر، كما في الحياة، يصح تطبيق عبارةبرناردشو «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»، لسبب مهم، هو أن الشعروليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولانماذج معينة للألوان التي تتكون بها أشياؤها، وأحاسيسها... وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي، لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية.... كأن سلامة اللغة لاتتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكأن الشعر لايستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل... ويقولون ما اللغة؟ وأية ضرورة إلى منحها آفاقاً جديدة؟ فينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت. والواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء، التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتمزق التي تملأ أنفسنا اليوم. إنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد... ثم نتحدث عن القافية، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريق القديمة كل بيت... كان واحداً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي.. مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة كالفرس واليونان».

«والواقع أن القارئ العربي يتهرب من الشعر الرمزي، لأن اللغة تجابه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أول مرة، فليس غريباً أن تتلكأ قليلاً، وتتوتر... الإبهام جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لامفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فناً يصف النفس، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً... والذي أعتقده أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية «الموضوعات»، ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد».

هكذا تحدثت نازك الملائكة، وفي الواقع من خلال خطابها الرصدي، النقدي لذاتها سنرى أنها انطلقت بثقة نفس كبيرة في عصريتها مع الأربعينيات من هذا القرن متسلحة بشجاعة الزمن الجديد في مواجهة أسئلة القلق الوجودية، وتحدي الإنسان لواقعه... ثم سنرى تذبذبها وحيدتها في الخمسينيات... لتتم ذلك كله بخطاب الاستسلام في السبعينيات، وإنكار جزء كبير وحميم، لامن ذاتها الشعرية فقط، بل من تنظيراتها النقدية أيضاً... حيث ستنتقل إلى مرحلة من الردة الفكرية والفنية.

امرأة تحاور قبراً

أعبر عما تحس حياتي

وأرسم إحساس روحي الغريب

فأبكي إذا صدمتني السنين

بخنجرها الأبدي الرهيب

وأضحك مما قضاه الزمان

على الهيكل الآدمي العجيب

وأغضب حين يداس الشعور

ويسخر من فوران اللهيب

(عاشقة الليل)

يأتي صوت نازك في مجموعتها «عاشقة الليل» قادماً من غربة الروح/ عالم المثالية/ الحزن الرومانسي/ والعاطفة التي تقاوم الانطفاء متسلحة بالغضب.

في قصيدتها «ذكريات ممحوة» تتضح تلعثمات الحب/ وجهه خلف ضباب السنين/ صوته الخافي/ غياب لون العينين/ الشعر الداجي:

كم في سكون الليل، تحت الظلام

رجعت للماضي وأيامه

أبحث عن حبي بين الركام

فلم تصدني غير آلامه

الحب والألم هو تجـــربة الأنوثة المهشمة عند نـــازك فى هذه المرحلة: الحـزن المرير/ الصبى الغرير/ الوجه الشاحب/ القلب الكئيب الغرير.

ياجسداً، كالقبر، ما فيه روح

سميته قلبا، فيا للغرور

القلب الجامد البارد:

لم يبق إلا ثورة واحتقار

ملء حياتى المرة الحالمة

وجهك القاسى/

تكتب **نازك الملائكة** فى هذه الفترة قصيدتها (الحياة المحترقة) وهى تلقى بمذكراتها إلى النار فى عام ١٩٤٦:

كل ما مر بقلبى من شقاء وحنين

القَفيه الآن لاتبقى ولا تستمهلينى

هكذا هى ترمى بهــذا الماضى فى النار، مـــاضى الحب الجـــائع، الرجل القاسى، كما ستفعل مراراً فى المستقبل مع بعض قـصـــائدهـــا وكـــثـــيـــر من أفكارها... مراراتها وأحلامها.

تذهب من حـــال الانكســار إلى الرفض والثورة فتهدى قصيدتها «ثورة على الشمس» إلى المتمردين:

وقفت أمام الشمس صارخة بها

يا شمس ، مثلك قلبى المتمرد

وتقول وكأنها تتذكر ماضى النســاء.. وصــوتهن الفارق فى صمته:

شفتاى مطبقتان فوق أساهما

عيناى ظامئتان للأنداء

وفى تمرد تاريخى للأنوثة الشرقية تقول:

سأحطم الصنم الذى شيدته

لك من هواى لكل ضوء ساطع

ما أنت إلا طيف ضوءٍ خادعٍ

وأصوغ من أحلام قلبى جنةً

حسبى نجوم الليل تلهم خاطرى

هن الصديقات السواهر فى الدجى

يفهمن روحى وانفجار مشاعرى

إن اكتشاف **نازك الملائكة** لمناطق ضعفها الأنثوى وكسرها لذلك الصنم المؤله، وتقليصه إلى حالة طيف عابر يوازيه جنة قلبها واعتدادها بملكة الشعر.. وكأنما الطبيعة وإلهامها لقصائد **نازك** ستكون البديل للحب الذكورى الذى تبحث عنه.. وكأن الحياة فى النص ستكون الجنة البديلة للفردوس المفقود فى الواقع.

ويتكرر فى هذا الديوان مـوضـوع الموت فى قصـائدها: بين فكى الموت مرثية غريق، على حافة الهواة، سياط وأصداء، نغمات مرتعشة، المقبرة الغريقة، الغروب. إن **نازك** تعيش بين ذلك الكبرياء النازف، والكابوس المحيط بها دائماً: الموت، ونهاية الأشياء العبثية غير المبررة للحياة والعلاقة.

وتتدفق فى قصيدتها (عاشقة الليل) صــور من الماضى التــراثى ممزوجاً بصورة رومانسية من واقع **عائشة** الشعرى:

يجىء شبح بادى الشحوب

كالطيف الغريب

حاملا فى كفه العود يغنى للغيوب

ليس بعـينه سكون الليل فى الوادى الكئيب

هو ياليل، فتاة شهدَ الوادى سُراها

تضحك الدنيا وما أنت سوى آهةِ حزن.

السفينة التائهة

ثمة اكتناه مبكر لأنثى **نازك الملائكة** فى شعرها يتكرر ويتكرر مراراً... وعبر سنين طويلة، ممثلا الحالة التائهة، الضائعة، التى تنقب عن أحلام منسية بمعاول لاتستطيع كسر ذلك الجدار الذى يحجب نفس **نازك** عن أحلامها وإمكانية تحقيقها .

كانت نفس **نازك الملائكة** هى الستر الحقيقى بين رغبات جسدها، وأهواء روحها. يستمر الحلم فى الديوان والبحث عن الحب فى قصائدها: فى وادى الحياة/ أشواق وأحزان/ ومدينة الحب:

حيث هى فى عمق صحراء الحياة

نهر تحيط به المفاوز والصخور

الماء يبدو وادعاً ووراءه الألم العميق

أمـواجه السم الزعاف وإن بدا حلو البريق.

وكذلك فى قصائدها: إلى عينى الحزينتين/ السفينة التائهة/ الخيال والواقع حيث تقول:

لم يكن حبى سوى حلم قريب

مده الوهم على قلبى الكئيب

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

وتقول فى قصيدتها قلب ميت:

سأدفن تمثالى وحبى وأدمعى

أشيد قبراً من تمرد خافقى

وأسقيه من بغضى له وترفعى

أغنيه ألحانَ احتقارى وثورتى

وتتجه أخيراً إلى الشعر والمعبد كملجأ لآلامها فى جزيرة الوحى والإلهام.

إن القصيدة العاشقة التائهة ستتكرر كثيراً فيما بعد فى تجربة الشاعرة **فدوى طوقان**، أيضاً، فالشاعرتان كلتاهما وليدتا مجتمعات التحول حيث يذهب الرأس إلى مكان ويبقى الجسد مكبلا فى واقعه الاجتماعى التقليدى ضمن صورة ذاتية موروثة لمعنى الأنوثة وحدودها، وذلك الفاصل المصطنع ما بين الروح والجسد فى الثقافة الشرقية.

تاء التأنيث الساكنة

فى بحث عن المرأة، وصورة المرأة عند **نازك الملائكة**، تدرس **سلمى الخضراء الجيوسى** هذه الظاهرة ضمن الكتاب التذكارى عن الشاعرة، وأخص هنا وجهة نظر الباحثة الشاعرة عن **نازك الملائكة**. تقول **سلمى الخضراء**: إنه فى دراسة نقدية تتناول إنتاج المرأة الشاعرة لابد للناقد من أن يدرس علاقة المرأة المبدعة أولا بالعرف الشعرى الموروث، وثانياً بالعرف الأخلاقى والاجتماعى المنحدر إليها من قرون طويلة من الاستبداد بالمرأة وقهرها وترويضها، ولابد للناقد من أن يحاول تقدير مدى انتماء المرأة المبدعة إلى هذين العرفين، أى مدى تمثلها أو رفضها للواحد منها أو لكليهما معاً... وليس هذا بالأمر السهل، ذلك لأن الشاعرات العربيات المعاصرات كن متفاوتات فى علاقتهن بهذين العرفين؛ بل إن الشاعرة الواحدة كثيراً ما تخضع لتطور متكافئ أو غير متكافئ إزاءهما عبر السنين. وترصد سلمى ميزات الفحولة والرجولة فى الشعر العربى، حيث ترى أن الشعر العربى الحديث، قبل الخمسينيات، كان شعر رجال أيضاً فى تقاليده التى تتعلق بالموقف من المرأة نفسها. فقد كان هذا الموقف يتراوح بين الافتراس والاقتحام العاطفى من جهة، وبين عبادة البراءة والعذرية من جهة أخرى، أى أنه كان شعرا يعتبر المرأة إما دمية ولعبة للرجل أو مثالا أعلى لايمس ولايقارب. وترصد سلمى ظاهرة أن الدارس لايستطيع أن يتخلص من الدهشة لتجاوز الشعر النسائى العربى إلى حد كبير، موضوع المرأة، لاكموضوع اجتماعى عام، ولا كدعوة ثورية شاملة فقط، بل أيضاً كتجربة شخصية ذات إحساس حميم بحياة المرأة الشاعرة وسعادتها وكرامتها. وتقول إن هذا الموضوع لم يفرض نفسه بشكل قوى على الشاعرة العربية ولم يكن محركا ودافعاً للشعر، إلا فى بعض الأمثلة القليلة.

وعن الأسباب التى صنعت هذه الحالة ترى **سلمى الجيوسى** أن العرف الأخلاقى فى الحضارة العربية فى الجاهلية، مروراً بالمأساة العشقية الأموية، إلى عصور الانغلاق الأنثوى فيما بعد قد عطل الشاعرة الحديثة أكثر من القاصة والكاتبة عن تناول الجانب الحميمى الأنثوى فى حياتها، وذلك أن الشعر أكثر التصاقا بالتجربة الشخصية من النثر، ولعل الشاعرة العربية المعاصرة مسربلة بموروث الكبرياء التاريخى قد نفرت من فعل البوح والاعتراف بهامشية وضعها كامرأة حتى لو رفضتها. أما النقطة الثانية، وهى لصيقة بالناحيتين الفنية والنفسية فهى أن الشاعرة لم تجد أسلوباً معبراً فى القول تحتال به فى معالجتها للقضية، فإنها إجمالا كانت ستتخذ إما أسلوب المجابهة والتحدى، أو أسلوب الدفاع وتأكيد النية الحسنة والبراءة فى مطالبتها بالحرية، وكلاهما كان كفيلا بأن يفشل شعرياً فى أداء الرسالة حسب قول الباحثة. وتذكر **سلمى الجيوسى** فى هامش بحثها مثلا على ذلك فتقول ص (٢٤٤): «حدثتنى **نازك** مؤخراً، فى (تموز ١٩٨٣) بأنها كتبت شعراً غير قليل حول وضع المرأة العربية ولكنها لم تنشره. وتلت على مقطوعة لم أجدها فى مستوى شعرها المنشور، مما يوحى بأن امتناعها من نشر هذا الشعر قد يعود إلى المشكلة نفسها. وأذكر أنى أنا نفسى عانيت منها. فقد كنت (ولم أزل) شديدة التحسس بوضع المرأة عندنا ولكن شعرى الأول، فى الخمسينيات، لم يستطع أن يستوعب التجربة بشكل يتركنى موفورة العافية النفسية وقتئذ، لأن الموضوع كان دائماً يستحضر جميع العلاقات العاطفية والمفاهيم الحضارية التى أرتبط بها تاريخياً».

أما الصعوبة الثالثة التى تذكرها **سلمى الجيوسى** فهى أبعاد تجربة شق الطريق نحو الحقيقة العاطفية فى تجارب الشاعرات الشخصية. فقد كان الشعر العربى قبل الخمسينيات يعانى بشدة من زيف العواطف وتسلط التعبير الرجولى عليه. واقتضت الحاجة نوعاً من الجهاد

الخاص لكى تستطيع الشاعرة أن تواجه حقيقتها الوجدانية التى تعيشها.

ويرد هنا مثلا عن دراسة الباحثة لشعر **فدوى طوقان** حيث إن ما بدا عندها فى ديوان «وحدى مع الأيام» كتعبير عن الضعف من واقعها الأنثوى السجين اختفى بالتدريج، إذ شقت طريقها نحو الصراحة العاطفية والصدق الشعورى واستطاعت أن تؤكد مكانتها فى العالم، ولعل قصيدتها «وجدتها» كانت التعبير النهائى المنتصر عن البحث عن هوية أنثوية ضائعة.

وفيما تقوله الباحثة هنا بعض الشك.. إذ يمكن أن تكون **فدوى طوقان** حالة متقدمة فى البوح الشعرى و عن تجربة **نازك الملائكة** إلا أنها شاطرت **نازك** ذلك التيه والضياع طويلا وظلت محتفظة بأصداء الرومانسية عمراً طويلا فى قصائدها الذاتية مع شىء قليل من البوح فى واقعها الشعرى، وكثير وكثير من الجرأة والكسر ضمن مذكراتها الشخصية التى نشرتها فى الثمانينيات والتى سنتطرق لها فى الجزء الأخير من هذا البحث.

وعن تجربةالشاعرة **نازك الملائكة** تقول الباحثة ص (٢٤٨ ـ ٢٤٩)

«إن **نازك الملائكة** لم تتبن موضوع المرأة كقضية مباشرة فى شعرها، ففيما عدا قصيدتها «غسلا للعار» نجد أنها صرفت اهتمامها فى الشعر إلى مواضيع أخرى كان أهمها الموت، والحب، والزمن، والتغير، ثم مواضيع القومية العربية والإيمان الدينى....

«أما موضوع المرأة كقضية فإنه وجد طريقه إلى أدبها الفكرى لا الشعرى .. حيث ألقت محاضرتين هما من صميم أدب التحرر النسوى.. كانت المحاضرة الأولى بعنوان «المرأة بين الطرفين، السلبية والأخلاق سنة ١٩٥٣ .. والثانية بعنوان «التجزيئية فى الوطن العربى» سنة ١٩٥٤.

ترى الباحثة أن **نازك** انشغلت بالرعب الوجودى والموت حيث تقول فى قصيدتها «ذكريات»:

فى روحى فراغ جائع كاللانهاية.

وأن **نازك** كانت سجينة أنوثتها فى هذا الشعر، ولكنها لا تعترف، حتى لنفسها، بهذا الاختناق والخضوع الضمنى للحدود والمضروبة عليها كامرأة فى مجتمع محافظ.

صخرة سيزيف

يرصد الجزء الثانى من الأعمال الكاملة **لنازك الملائكة** تحولات الشاعرة فى تجربتها من ديوان «شظايا ورماد» عبر «قرارة الموجة» وإلى «شجرة القمر».

تقول فى قصيدتها «كبرياء» ضمن ديوانها «شظايا ورماد» فى عام ١٩٤٩

وقلوب تضم أشلاءها فو
ق جراح وأدمع وذهول
تؤثر الموت كبرياءً ولا تنط
ق بالسرِّ بالرجاء الخجول
وشفاه تموتُ ظمأى ولا تسأ
ل أينَ الرحيق؟ أين الكأس؟
ونفوسٌ تحسُ أعمقَ إحساسٍ
وتبدو كأنها لا تَحِسُ
ألف ستر وألفُ ظلٌ من الكبـ
ـتِ عميقٍ وألف قيدٍ ونير
وتظل الحياةتخلق من وجـ
ـهِى قناعاً صلداً يفيض رياء
جامداً بارداً أصماً ويُخفى
بعض شىء سميته كبرياءَ

سيتكرر حديث **نازك** عن الكبت فى قصائدها فى هذا الديوان، وذلك الغلاف الأصم الذى يحجب براكين روحها، الاستتار والأقنعة والجمود والكبرياء لأن الأنثى العطشى لا تستطيع أن تعبر عن حاجتها إلى الارتواء. تقبع هناك فى هودج أحزانها غير قادرة على تحقيق أحلامها وأمنياتها.

يتكرر ذلك فى قصائدها يوتوبيا ضائعة/ تواريخ قديمة وجديدة/ وصراع حيث تقول، وتكرر ذلك البوح الحزين:

تعذبنى حيرتى فى الوجود
وأصرخ من ألمى: من أنا
مُنحت عيوناً تحبُ الدموع
وقلباً يحبذُ أن يطعنا
وروحاً تعثر فيما يريد
فمجٌ الظلام وعاف السنا
أريدُ وأجهل ماذا أريد
أريد وعاطفتى لا تريدُ
أريدُ وأشعرُ أنى أحسُ
ويسخر مما أحسُ الوجود

تكاد هذه المقاطع تختصر مجمل

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

وجود نازك فى هذه الفترة:

الحيرة، ضياع الذات، الحزن، خيبة القلب، تململ الروح وكآبتها، عدم القدرة على الاختيار، والخوف من التعبير عن حاجة الذات أمام إمكانية سخرية الوجود منها، وهذا يعكس إحساسها بمدى ضآلتها أمام العالم.

ويستمر ذلك فى قصائدها: عندما انبعث الماضى / مر القطار/ عروق خامدة:

نحن هنا اللا أمس واللاغدّ

نحن هنا اللا كـيـان

يعز أن تجمعنا الأيام

ويـبـدنـا الأمـسُ

هذه الاستحالة ، مثلت الحالة الحنينية لأمر غامض، مبهم، ومكسور.

يتحول صمتى ناراً تصرخُ فى الأفُقِ

وأغلى رقةَ إحساسي لحن جنازة

ومن الأعماق تصاعدَ صوتٌ مخنوقٌ

يهتف فى حزنٍ، فى جزَعٍ: كيف أبوح؟

هذه هى قصيدة/ الجرح الغاضب/ ذلك الجرح الذى يرمى عميقاً فى داخل الأنثى العربية، حتى عندما امتلكت قلمها وزمنها.. كانت رحلتها عميقة ومضنية كى تجد صوتها المتعثر.

إنها تنطلق من مفهوم «اللاكيان». كما تقول فى / الباحثة عن الغد:

«غداً نلتقى، ثم مات الزمان

وضـاع المكان

وهل يلتقى أبداً عاشقان

علـى لاكـيـان ؟

وتقول فى «الأفعوان»:

أنـا حُلـمٌ

وشـعـورٌ طهـور

أم أنـا جـسـمٌ

مـغـرقٌ فى الشـرور

إن يـك الجـسـمُ

من ترابٍ حـقـيـر

فـأنـا إثـم

أنـا لسـت أثـيـر

إن هذه التساؤلات القلقة فى الكينونة هى حالة التشظى التى رسمتها الذاكرة العربية الشعرية للأنثى: الروح (الأثير)، الجسد (التراب الحقير) ونازك تضيع بين المفهومين موضعة ذاتها الأنثوية لمفاهيم لم تعد مقنعة إلا أن بديلها لم يكتمل بعد حتى فى تلك النفس التائهة.

إن المرأة لغز.. فى ذات نازك كما ستكرر فى قصائدها «ألغاز/ جامعة الظلال/ أجراس سوداء/ نهاية السلم/ أنا/ غرباء/ أغنية الهاوية:

تقول :

دعنى فى صمتى فى إحساسى المكبوت

لا تسأل عن ألغاز غموضى وسكوتى

فافهمنى إن فُهم الليل، افهم حِسّى

والمسنى إن لُمس النجم، المس نفسى

إنها المكبوت / واللغز/ والليل والنجم القصى فى قصيدتها ألغاز.

مَرّت أيام لم تتذكر أن هناك

فى زاوية من قلبك حباً مهجوراً

عضّت فى قدميه الأشواك

حباً يتفرع مذعوراً

هبه النورا.

هكذا تتضرع للحبيب فى قصيدتها (نهاية السلم) فاقدة لمفهومها لذاتها كما تقول فى قصيدتها (أنا):

«الليل يسألُ من أنا،أنا سِرُّهُ القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمردُ

«أرنو وتسألنى القرون

أنا من أكون؟

«والدهر يسأل من أنا

وأنا مثله جبارة أطوى عصور

وأعود أمنحها النشور.

«والذات تسألُ من أنا

أبقى أسائل والجواب

سيظل يحجبه سراب».

هذه هى نازك الشاعرة، تتأرجح ما بين قمة كبريائها وتمثلها الآلهة فى ذاتها.. عشتار القديمة .. القادرة على هبة الحياة والنشور.. وهى أيضاً ذلك السؤال الغائب.

إنها الميتة، القتيلة، الإلهة.. تقول فى «غرباء»:

اللقاء الباهت البارد كاليوم المطير

كان قتيلا لأناشيدى وقبراً لشعورى

ثم تأتى قصائدها الأخرى: الراقصة

المذبوحة/ الشخص الثانى/ عندما قتلت حبى.

وكان الليل مرآة «فأبصرت بها كَرهي

وأمسى الميت لكنى لم أعثر على كُنهى

وكنت قتلتك الساعة فى ليلى وفى كأسى

وكنت أشيع المقتول فى بطء إلى الرمسِ

فأدركتُ ولون اليأس فى وجهي

بأنى قط لم أقتل سوى نفسي

وقصائد لحن للنسيان/ كلمات/السلم المنهار/ غسلا للعار/ الرحيل الخيبة/ أسطورة عينين / الوصول.

فافتح لى البابَ الأخيرا

دعني أمرُّ

.. أنا وظلى..

أغنية لشمس الشتاء / بقايا/ ساعة الذكرى/ هل ترجعنى / صلاة الأشباح/ خائفة/ دعوة إلى الحياة.

فاغضب على الموت اللعين

إنى مللت الميتين.

لقد ادعت الشاعرة فى بداية الديوان أنها قد تغيرت.. وأنها أصبحت أكثر تفاؤلا، وكأنما الأمر مرتبط بالتشاؤم أو التفاؤل، والحقيقة أنها عبر النصوص، المضامين، والمعانى، بقيت فى الحيرة نفسها والضياع والبحث عن تلك الذات، لم تتحقق فى قصائدها إلا عبر الألم والحزن والأقنعة التى تدارى بها ذلك النزيف الأنثوى العميق.

وفى «أغنية الهاوية».

وأين أسيرُ وقلبى النزقُ

هنالك مازال، لا يبردُ

كقلب أبى الهول. أين الغدُ؟

وفى قصائد قليلة، فى هذا الديوان تخرج نازك من متاعب روحها لتقول قصائدها فى مواضيع أخرى كالطبيعة فى/ جبال الشمال والرثاء فى/ إلى عمتى الراحلة والمشاركة الوجدانية فى مصاب ألمّ بمصر فى تلك الفترة «الكوليرا».

لكنها تعود مرة أخرى إلى ذاتها فى قصائدها الأخرى: لنكن أصدقاء/ جنازة المرح/ يوتوبيا فى الجبال/ وجوه ومرايا، حيث يعود ذلك الحاجز بين الحقيقة والقناع/ الذات الداخل/ والعالم الخارجى فتقول:

هذه أنا ليس من شكٍ

فلم لا أمسُّها بيديا؟

لم لا أستطيع أن ألمس الذا

ت؟ وأمحو تحرُّقى الأبديا؟

وتقول فى قبر ينفجر:

كنتُ وحدى لم يكن يتبع خطوى غيرُ ظلي

أنا وحدي، أنا والليل الشتائى... وظلى

وتستمر فى قصائدها: تهم/ رماد/ الخيط المشدود فى شجرة السرد فى رثائها الذاتى، والحالة الجنائزية الشعورية التى تحيط بها الى درجة الموت ـ الحيّ.

القوقعة

تتقدم تجربة الشاعرة نازك الملائكة فى بحثها عن الذات المفقودة وانشطاراتها فى ديوانها «قراءة الموجة» حيث تحاور الشاعرة نفسها فى مقدمة الطبعة الثالثة فى عام ١٩٥٧، وتوضح ذلك فى مقدمة أخرى كتبتها عام ١٩٦٧ حيث تقول:

«وقد حاولت فيه أن أشخص تطورى الفنى بين الفترة التى نظمتُ فيها هذا الشعر (١٩٤٧ ـ ١٩٥٣) والفترة التى كنت أمر بها عام ١٩٥٧ حينما كنت أنظم قصائد ديوانى الرابع (شجرة القمر).

وهذا هو نموذج من ذلك الحوار الذى تناقش فيه ذات الشاعرة الأولى. مع ذاتها الثانية:

الأولى: مهما يكن فإن عنوانى «قرارة الموجة» متفائل.

الثانية: هكذا كنت تقولين فى (شظايا ورماد) إن لم أخطئ.

الأولى: كلا. إن الشظايا قمة عالية حقاً، ولكن الرماد هو النهاية التى لا حياة بعدها. أما الموجة فهى لا تركد أبداً، والنقطة السفلى، فيها ليست إلا القفزة الجديدة نحو القمة. وهكذا ترى أن (قرارة الموجة) يرى الحياة على صورة تتعاقب، قمم وانحدارات لا نهاية لها، وإذا كان هذا الشعر قد نظم فى منحدر الموجة فإنها محض صدفة لا أكثر).

الثانية: لأنك تكرهين الوصول وحسب. إنك لم تطيقى أن تصلى مرة، وعندما تحطمت المرآة تعدد وصولك فلم تطيقى الموقف).

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

ولكن السؤال - رغم تلك المحاورة التى تحاول أن تكتشف الذات هل تغيرت تلك الذات فى تجربتها الجديدة عن بداياتها؟ هذه هى القصائد:

أول الطريق/ أغنية/ دعوة إلى الأحلام/ الشهيد/ لعنة الزمن/ إلى العام الجديد/ طريق العودة/ الأعداء.

حيث تقول:

نحن إذن أعداء

من عالم لا يفهم الأشواق

أعيننا لا تفهم النجوى

الحب فيها سيرة تروى

كان لها أمس

وضمته رمس

من تربة البغضاء

نحن إذن أعداء

وإن طغت فى دمنا الأشواق.

لقد نقلت حالة البحث عن الآخر من منطقة الغموض والضياع إلى العداء، وتصارع السادية والمازوشية فى العلاقة. وتستمر قصائدها: حصاد المصادفات/ النائمة فى الشارع./ مرثية امرأة لا قيمة لها/ الأرض المحجبة/ لمفترق/ سخرية الرماد /صائدة الماضى/ إلى أختى سها/ الهاربون/ ماذا يقول النهر/ ثلاث مراثٍ لأمى/ يحكى أن حفارين/ الزائر الذى لم يجئ.

حيث يقول:

وأدركت أنى أحبك حلماً

ما دمت قد جئت لحماً «وعظماً

سأحلم بالزائر المستحيل الذى لم يجئ.

ويأتى ديوانها الأخير (شجرة القمر) ليحمل فى مقدمته تأبين مرحلة طويلة عاشت فيها الشاعرة زمن التمرد الشكلى والضياع النفسى، حيث تحل الأم بالارتداء إلى فهم الذاكرة العربية هارية من نزيف الأسئلة التى أتعبتها. تقول حول «الشعر الحر»:

«وإنى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده ، ودون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة.. بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحدة، ولوتوحيداً جزئياً، فبذلك نزيده موسيقىً وجمالا ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل».

هكذا لخصت نازك موقفها من التغيير فى الشعر. لقد أرادت للرحلة التوقف شكلا ومضموناً وكان آخر إصداراتها بعد المجموعة الكاملة ديوانها «للصلاة والثورة»، حيث أكدت على مفاهيم تقليدية للالتزام فى قصائد عديدة دينية، وقصائد أخرى ترصد الوضع السياسى فى العالم العربى، وخصوصاً الثورة الفلسطينية آنذاك، فى السبعينيات من هذا القرن. ولها ديوان آخر بعنوان «يغير ألوانه البحر» صدر فى عام ١٩٧٧ إلا أنه وبرغم تلك الرحلة الطويلة فى الشعر ستبقى وثيقتها النقدية التى ارتدت عنها فيما بعد «قضايا الشعر المعاصر» أهم ما أنجزت هذه الشاعرة فكرياً.

فدوى: شجرة الصحراء

عاشت **فدوى طوقان** زمن **نازك الملائكة** القلق وأسئلتها الوجودية... وشقت طريقها الجبلى الصعب كاسرة عالم الحريم وحواجزه ذاتها التى أحاطت **بعائشة التيمورية**. ومع منتصف الثمانينيات (١٩٨٥) قدمت إحدى أهم الوثائق الحية لتجارب الشاعرات العربيات: مذكراتها الشخصية، والتى شرحت فيها ظروفها، ماضيها، مصاعبها، وكيف وصلت إلى الشعرفى محاولة نهائية لإنقاذ ذاتها من الاستلاب الذى أحاط بها، بعد محاولة انتحار حقيقية فى النصف الأول من عمرها. لقد جربت الموت كثيراً، واغتراب الذات، وكان الشعر منقذها الذى ناضلت طويلا كى تملكه كصوت فى عالم مازال يرى صوت المرأة عورة.

لقد كتبت مذكراتها حتى عام ١٩٦٧ و نشرتها فى منتصف الثمانينيات.

بالطبع هناك أشياء كثيرة لم تقلها، غير أنها وفيما قالته من الممكن كسرت وعورة الجبل الذى كان عليها أن تتسلقه فى مذكراتها التى أسمتها «رحلة جبلية»، «رحلة صعبة». قال عنها **سميح القاسم** فى مقدمة الكتاب: «إنها نقيض العادى وهى شاهد ثقة على الانشطار الهائل بين الحلم الجامع من جهة، والواقع المعقد من جهة أخرى».

الرحلة.

تبدأ فدوى عناوينها بالتالى: «لقد لعبوا دورهم فى حياتى ثم غابوا فى طوايا الزمن». هكذا ترى الماضى.. الأسرة وعوائق البيئة التقليدية المحافظة فى مدينتها نابلس بفلسطين.

تبدأ الحكاية بكونها الطفلة السابعة بين عشرة أخوة وأخوات، وكانت الطفلة الوحيدة التى حاولت الأم إجهاض نفسها عندما حملت بها. إذن هى جنين الرفض منذ البداية. (بين عالم يموت، وعالم على أبواب الولادة، خرجت إلى هذه الدنيا).

كانت الدولة العثمانية تنتهى وزمن سياسى عربى جديد يبدأ، وبينهما جاء إصرار ذلك الجنين (فدوى) على الحياة.

تحدثت عن طفولة غير سعيدة، وعن الفقر/ المرض/ الملاريا/ ضعف الشهية/ والوهن/ وبين براثن هذا وذاك تفتحت عيناها ونشأت ذاتها الأولى (فقد كنت دائما عاجزة عن الدفاع عن نفسى، فما يفترضه الآخرون هو الصحيح ولوكان خطأ، أو هذا مايجب أن أسلم به.» بدأ العطش للحب والذى استمر فيما بعد فى قصائدها منذ الطفولة. «كنت أتلهف للحصول على شىء غير الطعام، حلق ذهبى أو سوار أو فستان جميل ثمين، أو دمية من دمى المصانع كنت أتلهف للحصول على حب أبوىّ، واهتمام خاص، وتحقيق رغبات لم يحققاها لى فى يوم من الأيام».

إن المشاعر المؤلمة التى نكابدها فى طفولتنا نظل نحس بمذاقها الحاد مهما بلغ بنا العمر... فما كان أحد ليعنى بتلبية حاجاتى المادية، ودعك من حاجاتى النفسية.... لقد عانيت من أمى.... وبقيت على مدى سنوات طويلة أرانى فى الحلم وجها لوجه مع أمى ـ حتى بعد وفاتها ـ هى صامتة، وأنا يغمرنى شعور بالقهر المكتوم، وإحساس عنيف بالغيظ والظلم، أحاول الصراخ لأعبر لها عن ظلمها لى، ولكن صوتى يظل مخنوقاً فى حلقى فلا يصل إليها. هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريتى فى أثناء نومى باستمرار.

كثيراً مايتسربل الحب البنوى بملابس الكره... لقد كنت أخافها، وفى الوقت نفسه أخاف عليها من الموت.

بهذه الدقة تصف **فدوى طوقان** واقع طفولتها، وحقيقة مشاعرها تجاه أمها... وكأنها تصف ذات الشاعرة الأنثى فى علاقتها بأمومة الثقافة العربية فى مجمل تاريخها... تاريخ الصمت... والقهر والمكبوت وتلك الاحتياجات النفسية التى تواجه بالإهمال والقمع. وكما ستتحدث عن أمها فيما يلى، يسرى ذلك الخيط الخفى بين واقع القمع والكبت وواقع التخلف وأهمية إدراك الوعى بما يحيط به من عقبات تقول: «غير أننى كنت أحس بوجود خيط من الشقاء اللامنظور يمتد فى أعماقها، وحين كبرت عرفت مصدر ذلك الشقاء الخفى. إنه الحصار والقهر الاجتماعى المفروض على المرأة فى بيتنا.»

وعن الموت، وتربية الخجل، وإحاطة الأنوثة بأشواك الخوف والارتباك تسرد فدوى صوراً من واقعها:

«إن حياة الإنسان سلسلة متواصلة الحلقات من الفقدان، بدءاً من إقصائه عن ثدى أمه وانتهاءً بفقدان الحياة ذاتها». لقد أثرت حقيقة الموت على فدوى وانطبعت فى مخيلتها لفقدها أحباءها.. وعدم قبولها موتهم. وكانت حياتها تذبذباً خفياً مابين الخضوع والتمرد. تقول عن تأثير إحدى النساء فى مجتمعها (الشيخة) على نفسية فدوى: «وماكان أسوأ ظن الشيخة. ففى كثير من الحالات كانت تفسر تصرفات الأخرين تفسيراً جنسياً... وهكذا كانت تطرد من المنزل كل صديقة مدرسة أورفيقة جيرة». وتصف فدوى بيتها: «فى هذا البيت، وبين جدرانه العالية التى تحجب كل العالم الخارجى عن جماعة «الحريم» الموءودة فيه، انسحقت طفولتى وصباى وجزء غير قليل من شبابى.».

إن هذه البيئة صنعت علاقة فدوى بأنوثتها.. شرخها... وحاولت دائماً أن تحجمها. تقول: «حين وصلت سن البلوغ، كنت قد تعافيت من حمى الملاريا وسعدت بنعمة العافية. ولفت نظرى تفتح جسدى.. خفت، وخجلت. وأربكنى نمو الصدر الذى أصبح الآن ملحوظاً، فكنت أعمل على إخفاء هذا النمو. ورحت أرقب هذا الأمر كله بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحق العقاب من أجله.»

أما الحب فى تلك البيئة فقد ارتبط بالعقاب، والحرمان من الحقوق الطبيعية فى مواصلة الدراسة، والسجن بين جدران البيت:

أنوثة
الإبداع
وأبداع
الأنوثة

وجاء الربيع، وعرفت هذا الشيء المسمى حبا، والذى ظل يشرنق حول وجودى إلى مالا نهاية، ولأن الأهل رفضوا الحب لتلك الصبية فقد أصدروا حكمهم عبر أخيها يوسف: «أصدر حكمه القاضى بالإقامة الجبرية فى البيت حتى يوم مماتى... كما هددنى بالقتل إذا أنا تخطيت عتبة المنزل، وخرج من الدار لتأديب الغلام... وبدأ يتكثف لدى الشعور الساحق بالظلم. أحياناً كنت أدخل المطبخ وأقف عند صفيحة (الكاز) وبيدى علبة الثقاب لكننى كنت أخاف الألم الجسمانى ولا أطيق تحمله. وهكذا كنت أنصرف دون تنفيذ الأمر، وأنا أفكر بطريقة أخرى تكون أقل عنفاً من الاحتراق بالنار.»

«كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذى يمكننى أن أمارس من خلاله حريتى الشخصية المستلبة، كنت أريد التعبير عن تمردى عليهم بالانتحار... الانتحار هو الوسيلة الوحيدة هو إمكانيتى الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل.».

أما من الناحية الأخرى فقد تعودت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصّن بالعزلة كنت مع العائلة ولكن حضورى كان فى الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب كان لى عالمى الخاص الذى لايمكنهم اقتحامه، ولقد ظل هذا العالم موصداً أمامهم ولم أسمح لأحد باكتشافه.»

وسيحكم هذا الشعور، أشعار **فدوى طوقان** لزمن طويل سيطر فيه قلقها الوجودى على شعرها، وانعكست أحزانها وانكساراتها فيه. إن مذكرات **فدوى طوقان** تكتسب أهميتها فى كشف مكوناتها، وهى نموذج لإمكانية تسرب صوت المرأة خارج إطار السلطة التقليدية، حيث يتضح ذلك كثيراً فى وضعها لحياتها وظروفها وينابيع الشعر فى تجربتها.

لقد استطاع أخوها **إبراهيم طوقان** (الشاعر) أن يأخذ بيديها فى زمن ما ويفتح أمامها سبل التعليم الذاتى. وهو قد أثر عليها فى حياته.. كان مدرستها وكانت آراؤه مؤثرة فى بداية مسيرتها الشعرية، وخاصة فى الاتجاه التراثى الذى حرص عليه، وتململها تجاه ذلك فى ميلها للمدرسة الرومانسية التى لم يحبذها إبراهيم كثيراً غير أن موته أيضاً أثر عليها، وعلى مواضيعها الشعرية وتجربتها الذاتية. تقول عن إبراهيم إثر عودته من الجامعة الأمريكية بيروت عام ١٩٢٩: «ومع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتى، مع إبراهيم كنت أشعر بالتحرر من كل المنغصات.... يقول المتفائلون إن النفس كالدور لايمكن إفسادها، ولكننى أعتقد أن الإنسان إذا استهلكه الهوان انقلب إلى مخلوق ملىء بالانحرافات، إلا إذا وجد إنساناً يحبه ويدثره بالحنان، فالحنان عنصر أساسى فى الجو الذى يتم فيه النمو، سواء فى البيت أم فى المدرسة ولايمكن أن تتوفر الصحة النفسية السليمة دون الحنان. لقد كان إبراهيم المصح النفسى الذى أنقذنى من الانهيارات الداخلية.)

ينابيع الشجرة.

لقد تطورت تجربة **فدوى** الشعرية عبر مرحلة تعددت فيها ينابيع الشعر التى ارتوت منها، وخاصة أنها وجدت فى نفسها ميلا فطرياً للشعر منذ طفولتها، درست «الكشكول»، والموشحات وربطت قراءتها للشخصيات الشعرية بالشخصيات المحيطة بها فى بيتها. كانت تقلد إبراهيم طوقان فى إلقائها للشعر فى الطفولة وكان دور إبراهيم فى تعليم **فدوى** نظم الشعر كبيراً. درست كتاب الحماسة لأبى تمام، وتمثلت صور الشاعرات المحيطات بزمنها، مثل الشاعرة العراقية رباب الكاظمى تابعت القصائد المنشورة وعلقت بروحها انطباعات وجدانية متعددة من خلال قراءاتها. تقول: «وأصبح الشعر شغلى الشاغل فى يقظتى ونومى، فى وجدانى وضميرى أصبح حبى الذى ظل طيلة حياتى حباً صوفياً، ليس بالمعنى الدينى، بل بما فى هذا الحب من شدة، وبما يبعثه فى أعماقى من نشوة باهرة.»

درست **فدوى** الشعر الجاهلى والأموى والعباسى وأحبت أبا فراس الحمدانى. قرأت البيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، والأغانى للأصفهانى وكتب العقاد وطه حسين وأحمد أمين ومصطفى الرافعى ومى زيادة ومحمد حسن الزيات فاستطاعت أن تستبدل بجهودها الذاتية للتثقيف الذاتى الأدبى جهود المدارس النظامية التى حرمت منها بسبب ظروفها الأسرية.

قلدت **فدوى** فى بداياتها ابن الرومى.. وبدأت تنشر أشعارها عبر الشاعر الفلسطينى عبد الكريم الكرمى (أبو سلمى) وجريدة مرآة الشرق. وتركزت أشعارها حول ذاتها وآلامها الخاصة مما كان يثير آراء مغايرة عند

أخيها إبراهيم الذى كان رمزاً للشعر الفلسطينى الوطنى هو وأبو سلمى وعبد الرحيم محمود. غير أن أحلام **فدوى** كانت أقرب إلى الشعر الحديث، والرومانتيكية، ومدرسة أبولو، والشعر المهجرى، فكان أن دار ذلك الصراع فى نفس **فدوى** بين تعليمها الشعرى التراثى وميولها نحو الشعر الجديد.

مرت أعوام ١٩٣٣ ـ ١٩٤٠ و**فدوى** منشغلة بالديباجة والتعابير الفخمة مشاركة فى الحركة الإحيائية للشعر. تكتب القصائد الغزلية وتوقعها باسم الشاعرة العربية القديمة دنانير. ثم تمردت **فدوى طوقان** على التراثية وبدأت تدخل فى حركة الأدب المهموس متأثرة بآراء مدرسة أبولو، وفيما بعد بآراء **نازك الملائكة** وقصيدة التفعيلة. وتعبر **فدوى** فى موقعها من الشعر الحر رغم تراجع **نازك** عنه قائلة: «ولايزال موقفى من التحرر من قيود العروض القديمة هو موقف المؤيد لهذا التحرر. ولايعنى هذا أننى مع القائلين بالتخلى عن الوزن والقافية بشكل نهائى، فالشعر يبقى فنا مستقلا عن النثر، ولا أجمل من القرارات الموسيقية وهى تتجاوب ضمن الأسطر المتباينة فى أطوالها، ولا أجمل من القوافى وهى تتراوح فى قصيدة التفعلية بين الظهور والاختفاء، وبالرغم مما واجهته حركة الشعر الحديث من مقاومة التقليدين ورفضهم القاطع لها، فقد ظلت صامدة على أرضها، وأثبتت وجودها باجتذابها لشعراء الخمسينيات الموهوبين، والذين أصبحوا اليوم أعلاماً فى تاريخ الشعر العربى المعاصر.».

مع تطور حياة **فدوى** تطورت علاقاتها وانفتحت أبواب جديدة فى حياتها لاكتشافها لذاتها ومع ازدياد تحمسها للحياة أقبلت على تعلم اللغة الإنجليزية، واستطاعت أن تبوح بكرهها لبيئتها وبعض أعضاء أسرتها ممن وقفوا فى وجه تطور تجربتها.

تقول: «وظل عالم كتبى وأوراقى وأقلامى يمدنى بالقوة، ويساعدنى على التماسك وتثبيت القدمين على الأرض المهزوزة تحتهما. وظلت أحلامى دائما لقطع صلتى بكل ماهو رمز للسلطة فى العائلة: الأب، أبناء العم، العمة، ونفرت من كل هؤلاء. ومن هنا تعلمت فيما بعد كراهة كل مايمثل السلطة الجائرة والحكم الظالم فى مختلف مؤسسات المجتمع.».

وتربط **فدوى طوقان** بين مشاكلها فى تحقيق ذاتها الأنثوية وانعكاسات ذلك على حياتها وشعرها وعلاقتها بالسياسة فتقول: «لم يكن بمستطاعى التفاعل مع الحياة بالصورة القوية التى يجب على الشاعر أن يتفاعل بها. كان عالمى الوحيد فى ذلك الواقع الرهيب بخوائه العاطفى هو عالم الكتب. كنت أعيش مع الأفكار المزروعة فى الكتب، معزولة عن عالم الناس، بينما أنوثتى تئن كالحيوان الجريح فى قفصه، لاتجد لها متنفساً مهما كان نوعه... وأصبت بمرض بغض السياسة إذا لم أكن متحررة اجتماعياً فكيف أستطيع أن أكافح تعلمى من أجل التحرر السياسى أو العقائدى أو الوطنى؟... ورحت كلما ازدادت تعاستى من القهر والكبت أزداد شعوراً بفرديتى وذاتيتى. لقد جعلنى وجودى داخل جناح «الحريم» المغلق أتقلص، وأنكمش فى قمقم ذاتى، وصرت لاأملك إلا التحديق فى مرآة هذه الذات، هذه الأناحبيسة القمقم اللعين... وفى هذه المرحلة بالذات ابتلعت محتويات زجاجة الأسبرين بكاملها.»... لقد انفكت عقدة **فدوى** مع ماحدث فى عام ١٩٤٨ فى فلسطين ومع موت الأب:

وانفكت فى الأخير عقدة لسانى رحت أكتب الشعر الوطنى الذى طالما تمنى أبى لويرانى أتفرغ له فأملأ مكان إبراهيم. لقد كتبت ذلك الشعر بصورة تلقائية وبدون إلزام من الخارج. مع الخمسينيات خرجت **فدوى** من قمقم الحريم.. زمن سقوط الحجاب فى مدينتها وزمن الجوع للحياة، والخروج إليها وعودة عاطفة الحب تقول: «ولست أبعد عن الحقيقة إذا قلت إن الحب كان عندى مجرد فكرة مجردة وعالماً مطلقاً هو الذى أحببته، وظل (الآخر) بالنسبة لى تجسيداً لتلك الفكرة التى لم أستطع هجر آفاقها أبداً».

«وظل قلبى حديقة للحب لاتذبل أشجارها أبداً».

لقد لعبت فترة أفكار الاشتراكية ومرحلة جمال عبد الناصر والنادى الثقافى المختلط فى مدينتها فى عام ١٩٥٦ دوراً كبيراً فى تجديد حياة **فدوى** وكان منزل صديقتها ياسمين زهران مدرسة جديدة للحياة الاجتماعية للشاعرة.

أنوثة الإبداع وأبداع الأنوثة

غير أن رحلتها إلى بريطانيا فى منتصف الستينيات، وقراءتها فى علم النفس، والرواية، وتفتحها على الثقافة الإنجليزية، وتجربة الحياة الحرة فى الغرب، كان لها أكبر الأثرفى تحولات **فدوى**... ولم يوازِ تأثير تلك الرحلة إلا ماختمت به **فدوى** مذكراتها عن حرب ١٩٦٧ . تقول:

«وهكذا، فقد ظلت كتابتى للشعر أسيرة الحالات العاطفية والنفسية التى تباغت فجأة وتذهب فجأة.، لم أعرف الاحساس الدائم بالواقع والالتصاق الوجدانى الملازم بالقضية الاجتماعية إلا بعد حرب حزيران.».

إن هذه الشذرات المختلفة فى سيرة **فدوى طوقان** الشخصية تبرز لنا نموذجاً حياً لما يعنيه أن تختار المرأة العربية فى زمن التحولات أن تكون شاعرة: أثر البيئة، السياسة، صورة الذات... المصاعب والتحديات.

الوحدة الحائرة.

يضم ديوان **فدوى طوقان** (المجموعة الكاملة) والذى صدر عام ١٩٧٨ كتبها التالية: «وحدى مع الأيام»، «وجدتها»، «أعطنا حبا»، «أمام الباب المغلق»، «الليل والفرسان»، «وعلى قمة الدنيا وحيداً». وأضيف فى تقديم نماذج لروحها الشعرية عملا شعرياً جديداً لها، لم تتضمنه المجموعة، صدر عام ١٩٨٧ بعنوان «تموز والشيء الآخر»

تعكس مجموعتها الأولى «وحدى مع الأيام» ملامح الرومانسية (توظيفها للطبيعة فى شعرها والتزامها بالقافية والوزن) وتشترك فى هذه المرحلة مع الشاعرة **نازك الملائكة** فى تأمل ظاهرة الموت، والقلق الذاتى العنيف فى قصائدها مع المروج/ خريف ومساء

ذاك جسمى تأكل الأيام منه والليالى

وغداً تلقى إلى القبر بقاياه الغوالى

هذا الخوف المبكر الذى يفضح رعباً من الزمن والحياة مصحوباً بالتساؤلات الوجودية:

حيرةٌ حائرة كم خالطت ظلى وهمسى

عكست ألوانها السود على فكرى وحِسى

كم تطلعت، وكم ساءلت: من أين ابتدائى؟

ولكم ناديت بالغيب: إلى أين انتهائى؟

قلقٌ شوّش فى نفسى طمأنينة نفسى.

فى «الشاعرة والفراشة»، تعيد **فدوى** ماصنعته **نازك**: تلك الصورة الذاتية المجردة التى تحاول التحليق فوق الأشياء:

فتاة أحلام خيالية تسبح فى أجوائها النائية

متذكرة الموت دائماً، وكأنما عليها أن تحصل على فرصة الخلود:

يامبدع الوجود، لوصنته

من عبث الموت وطيش الفناء

تمضى قصائدها: أوهام الزيتون/ مع سنابل القمح/ هروب/ وأشواق حائرة، حيث تتكرر رحلة الضياع والبحث عن الذات وتلتقى فى مرحلتها هذه مع **نازك** فى تلك الفترة:

ماذا أحس؟ شعور تائهة

عن نفسها، تشقى بحيرتها.

ليل وقلب/ حياة طمأنينة المساء/ فى درب العمر/ حيث تصدر قصيدتها بكل مايفضح خيبتها فى الآخرين وخوفها من الناس:

«لاتصافح كل من لاقيت فى طريقك... إن من الناس من يجب ألاتمد إليهم يداً، بل مخلباً، ناشباً.».

زرادشت: نيتشه

وسرت مع قلبى وحيدين... لا

شيء سوى الأشواك فى الدرب!

فى ضباب التأمل/ من الأعماق/ غب النوى/ إلى صورة تسربل الأنثى بالقناع خوفاً من ضريبة الأحاسيس المعلنة:

فاحذرى، لاتعبرى، لاتبوحى

لاتبيلى تأثراً وانفعالا

واكتمى منه مايزلزل روحى

منه، وأطوى هواى عن عينيه.

هذا الخطاب الممتد بين الذات وأناها.. تحذيراته.. مخاوفها... قلقها المعلن وكأنها عليها أن تستمع إلى الاثنتين فى حديث عام يتوجه للقارئ ضمن صيغة الكشف عن الذات حتى عبر جمل التحذير الكثيرة.

الصدى الباكى/ سُمو حيث الحس الدينى يغلف روح **فدوى** فى بداياتها... ويتكرر كثيراً فى مراحلها التى ستجيء:

إخالك صورة حب كبير جلاها لعينى وحى السماء

تهيئ روحى لصوفية وتنفضُ عنها غبار الثرى

وتمتد تجربتها الشعرية الأولى لتعكس تأملاتها فى العطفة والطبيعة، ضمن قلق رومانسى ومحاولة التعامل مع الذات ضمن صيغة الطيف والمكبوت، مما يكرر لنا أصداء تجربة مشابهة عاشتها **نازك**

الملائكة ربما فى الوقت نفسه الذى كانت تعيشه فيها **فدوى طوقان**، لتقاربهما فى العمر، وتشابه الظروف العامة فى حياتيهما.

فى محراب الأشواق/ قصة موعد/ نار ونار/ فى مصر/ وأنا وحدى مع الليل/ وجود/ تهويمةصوفية/ من وراء الجدران/ فى سفح عيبال/ يتيم وأم/ على القبر/ الروض المستباح/ اليقظة بعد الكارثة/ مع لاجئة فى العيد/ رقية.

فى ديوان **فدوى** الثانى (وجدتها)، تتكرر ظاهرة عدم وجود تواريخ للقصائد مما يجعل التعامل مع الزمن المقدر للقصائد مرتبطاً بمذكراتها ومارونه فى سيرتها الذاتية يعكس ملامح المراحل الزمنية المختلفة والتجارب على قصائدها.

الحب

(وجدتها) يحمل روح الخمسينيات حيث تتداعى قصائد سياسية بسيطة المضمون والصورة الفنية مثل نداء الأرض/ شعلة الحرية. وتأتى ذكرى إبراهيم طوقان فى قصيدتها حلم الذكرى:

أخى، لك نجواى مهما ارتطمت
بقيد المكان وقيد الزمان
قطيع وديع... بقية قومى
فهذا شريد وهذا طريد.

ثم تؤكد على ذاتها فى بحثها فى قصيدة (وجدتها) وكأنها قد وصلت إلى ملامح تلك الذات التائهة:

وجدتها بعد ضياع طويل
غصناً طرياً دائم الاخضرار
إن دلفت مرة
فى قلبها الصافى ذئاب البشر
أو عبثت فيها رياح القدر
تعكرت فترة
ثم صفت صفاء بلور.

وتبدو هذه القصيدة من أهم قصائد فدوى التى تعبر فيها عن أمان الذات، ووصولها إلى مرفقها الخاص. تقول:

فإن أنوارى لاتنطفئ
وكل ماقد كان من ظل
يمتد مسوداً على عمرى
يلفه ليلا على ليلِ
مضى، ثوى من صورة الأمس
يوم اهتدت نفسى إلى نفسى.

ومع تأكيدها لتلك الذات تتحدث **فدوى** عن تجاربها العاطفية فى قصائدها ذكريات/ وانتظرنى/ الانفصال:

إلى أين أهرب منك وتهرب منى
إلى أين أمضى وتمضى
ونحن نعيش بسجن
من العشق.
هل كان صدفة/
ماأوحش الفردوس إن لم تكن فيه
لا أمل يربط قلبينا
لاحب لا أسرار
من أين يدرى سرنا الآخرون
وسرنا ثروة
مخبوءة فى عميق روحينا

تمضى **فدوى** معبرة بوضوح عن أحاسيسها وتجاربها متجاوزة ذلك الكبرياء والانكسار الشاحب فى قصائد نازك العاطفية. تمضى فى رحلتها: العودة/ فى الكون المسحور/

هل تذكر/ كلما ناديتنى
نادنى من آخر الدنيا ألبى
كل درب لك يفضى فهو دربى
ياحبيبى أنت تحيا لتنادى
ياحبيبى أنا أحيا لألبى.
حتى أكون معه/ القيود الغالية
أضيق، أضيق بأغلال حبى
فأمضى وتمضى معى ثورتى
أحاول تحطيم تلك القيود
ويمضى خيالى
فيخلق لى عنك قصة غدر
لكيما أبرر عنك انفصالى.
حبيبى بما بيننا من عهود
بضحكة عينيك
إذا أنا ضقت بأغلال حبى
وثرت عليها وثرت عليك
فلا تعطنى أنت حريتى
فقلبى قلب امرأة
من الشرق... يعشق حتى الفناء
ويؤمن فى حبه بالقيود.

إن **فدوى** تستعذب بوضوح كل عذابات ومتع الحب وتعبر منها دون أكاذيب محاولة أن تطرح تجربة لها ملامح البساطة الإنسانية فى التعبير عن مشاعرها وتجاربها تشك بحبى/ ساعة فى الجزيرة/ أنا والسر الضائع/ ندم/ هنيهة/ لن أبيع حبه.

أنا أنثى فاغتفر للقلب زهوه
كلما دغدغه همسك: فى عينيك عمق
أنت حلوه.

الأطياف السجينة/ قصائد من رواسب وحدى مع الأيام.

أنوثة الإبداع وأبداع الأنوثة

مع هذه المرحلة فى شعر فدوى يتضح صوت الأنوثة الذى يريد أن يشارك فى التعبير عما يحسه ويعلن للعالم بإنسانية بسيطة، ساذجة أحياناً لكنها تحاول أن تكسر طوق التشيئ والبعثرة التائهة.

الالتحام.

يأتى ديوانها الثالث ليحمل تواريخ قصائده فى عام ١٩٥٧ بعنوان (أعطنا حبا) وتبدأ رحلة فدوى الجديدة للخلاص من القلق والضياع حيث تهدى ديوانها إلى الهاربين من القلق والضياع.

صلاة إلى العام الجديد/ أغنية البجعة/ نسيان/ إلى المفرد السجين/ القصيدة الأولى/ إليه بعيداً/ أسطورة الوفاء/ يزورنا/ يوم الثلج/ تلك القصيدة/ لامفر/ حيث تقدم لها بقولها: «لا أؤمن بجبرية تأتينا من الخارج وإنما الجبرية تكمن فى داخل الذات، هى جزء لاينفصل عن النفس، ومن هنا مأساة وجودنا الإنسانى»

اسمك/ عد من هناك/ الكلمة والتجربة/ بعد عشرين عاماً/ ذاك المساء/ وقد حدثتنى ذات ليلة/ هزيمة/ الإله الذى مات/

كان طفلا رائعاً.. كان إله

مات فينا، آه لو نقدر نعطيه الحياة من جديد.

رجوع إلى البحر/ غيران/ القصيدة الأخيرة.

لقد إنتقلت رحلة فدوى فى دواوينها الأولى من الهشاشة إلى السذاجة، إلى البحث عن الذات، والسعادة الإنسانية.

يعكس ديوان «أمام الباب المغلق» تجربة فدوى فى بريطانيا ومامرت به من مؤثرات جديدة، ويتضح ذلك فى إهداءات القصائد المتنوعة. أردنية فلسطينية فى إنجلترا/ حيث تنشغل فدوى هنا بسؤال الهوية وتتدفق ملامح التصاقها بقضيتها الوطنية.

قصائد إلى نمر/ مرثاة إلى نمر/ حيث تعود فدوى إلى أجواء الموت والفقد مع موت أخيها الثانى نمر متذكرة فقدها الأول لأخيها الأكبر إبراهيم. إنها تتحول هنا حسب تعبير سلمى الجيوسى فى إحدى قصائدها المهداة إلى فدوى.. تقول إلى (ربة الهبتين: الحب والألم.)وتتراكض قصائد هذا الديوان بتفاصيل ذلك الحب والألم فى ليلة ماطرة/ جسر اللقيا/ لماذا؟/ حصار/ لقاء كل ليلة تاريخ الكلمة/ مكابرة/ ولاشىء يبقى/ عند مفترق الطرق/ فى العباب/ لحظة/ بوركت لحظتنا.

ومع ديوانها الخامس «الليل والفرسان» يستيقظ السياسى بشدة ويتوهج فى أشعار فدوى طوقان عام ١٩٦٧. كلمات من الضفة الغربية/ الطاعون/ إلى صديق غريب/ الطوفان والشجرة/ حى أبداً/ رسالة إلى طفلين فى الضفة الشرقية/إلى السيد المسيح فى عيده/ من صور المقاومة: الفدائى والأرض/ لن أبكى/ من صور الاحتلال الصهيونى: آهات أمام شباك التصاريح/ إلى الوجه الذى ضاع فى التيه/ حمزة / خمس أغنيات للفدائيين/ حكاية لأطفالنا/ ذهب الذين نحبهم/ جريمة قتل فى يوم ليس كالأيام/ أنشودة الصيرورة.

تخرج فدوى من موقعها، ومن خطابها الذاتى، لتقذف بنفسها فى خضم شعبها، وتتعدد مستويات حوارها لترسم الحالات والمآسى المحيطة بها وهى تشد وثاقها إلى أيادى ناسها وأحبابها.

وهكذا تمضى قصائد ديوانها السادس أيضاً (على قمة الدنيا وحيداً) ومابعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ (فى المدينة الهرمة - حول بريطانيا وفلسطين/ كوابيس الليل والنهار/ نبوءة العرافة/ مرثية الفارس: إلى جمال عبد الناصر/ على قمة الدنيا وحيداً/ إلى الشاهد وائل زعيتر/ عن الحزن المعتق: إلى سميح القاسم/ إليهم وراء القضبان/ بين الجزر والمد أمنية جارحة/ «ايتان، فى الشبكة الفولاذية/ أغنية صغيرة لليأس.

من عناوين هذه القصائد تتضح مسرات فدوى ومضامينها وانصهارها الكلى فى متغيرات الوضع الفلسطينى والعربى.

كل ذلك حدث وهو ممزوج برومانسية فدوى واحتفاظها بتوحدها الخاص بالذات... امتزاج صحراء متحركة بأوراق الشجرة الخضراء.

هدوء الشيخوخة: بقايا أحلام

«تموز والشىء الآخر» وفدوى فى أواخر عقد الثمانينيات من هذا القرن. ما الذى يجلس هناك متكئاً على شرفة روحها بعد تلك الرحلة الطويلة؟

تقول فى قصيدتها «تموز والشىء الآخر»:

أخبئ مايثقل النفس، آه ... يطاردنى الظل يعتم وجه الحلم، أخبئ مايثقل

النفس، من أين يأتى العـذاب؟ من أى كهف يجيء الألم.

هاهو خـيط يربط ابنة مـرحلة الثمانينيات بمرحلة الأربعينيات من الزمن الشعرى الجديد. العودة إلى الأسئلة القديمة

وقت الساعة/

السنين العجاف طالت، تآكلت

ووجهى ماعاد وجهى، وصوتى

فى السنين العجاف ماعاد صوتى

كان لابد أن تقوم القيامة

قبل أن يسترد وجهى الحزيرانى ذلك الكابى ـ خطوط الوسامة.

لقـد تركت السنين والأحـداث خطوطها وملامحها على وجه **فدوى** الهادئ وروحها التى جاهدت طويلا من أجل أن تكون. ويتدفق موروثها الدينى فى قصائدها: حكاية لأطفالنا: عام الفيل ـ النبوءة ـ مغتسلا متمما، وضوءه، وقامت الصلاة/ النورس ونفى النفى والحديث عن الطوفان/ مطاردة/ ورمز صليب العقوق/ سليل البدو/ وحديث عن الترحال/ أنتهى لأبدأ:

أنا التحول، فى صيرورتى أبداً

توهج الكشف، مدُّ الماء واللهب

هذا التحول الذى تفسره أكثر فى قصيدتها «صورتان»: ووصولها إلى سن السبعين.

حين ازدهرت الأشيـاء فى غـيـر أوانها:

موعدنا كان على المنحدر

أمرع فيه حلم وأزدهر

شوق ملىء

لكننى حين وقفت والتفت

أطل ثم حط

طير سنين القحط.

خنقت زهر الحلم والأشواق

وعدت أدراجى

أخبط فى معركة الأعماق

ذاك المساء المضىء

رجوت من تحبه نفسى

ألا يجىء؟

فى هذه القصيدة اختزال لحالة **فدوى** العاطفية وماوصلت إليه من قناعات أخيرة.

تقول فى «مطلع القمر»/

دربى موحشة، يزحف فيها جبل الليل

تتفلعُ تحتى أرضى العطشى

تتراخى، تفلت، لاتتماسك

تهرب أرضى من قدمى.

وتقول فى كنوز الخير/

الشوق شراع مفتوح

والرؤيا سيدة الريح

تتهاوى كل الجدران ويبحر وجهك فى عينى.

وتقول فى «انتظار على الجسر»/

ليالى، واقفة والزمان كسيح

تراه يجىء؟ انتظار أنا.

وتقول فى قبضتى الربيع والحزن:

يشبعنى حزناً وهو يفجر فى ربيعاً ورديا

يشبعنى موتاً وهو يمسُّ رماد القلب فيبعث حياً

وتصدر قصيدتها «اترك لى شيئاً هذى المرة» بمقطع للمتنبى يعكس دلالته على قصيدتها وحياتها:

أبى خلق الدنيا حبيباً تديمه

فما طلبى منها حبيباً ترده؟

أما فدوى طوقان فتقول.

حدثنى إيقاع الصمت عن الغبطة

إذ تتنامى فى أرض القلب

حدثنى عن فوحانٍ باهر

عن موت «حلو» وشهى فى لحظة حب

غبت وغاب العالم فى لحظة موت باهر.

يكبر فى قلبى وحش الحزن

لو يرجعك الزمن اللص إلى

لو يسرق منى هذا الحس المأساوى.

وتقول فى قصيدتها (احتراق على حدين):

ألم خيوط التذكر

ألمح وجـهك فى الظل فى نصف رؤية

ولكن وجهك يفلت فجأة.

وتقول فى قصيدة «هذا الصمت المكابر».

يظل غيابك ملء الصباح، وتبقى القصيدة أرجوحة فى الفراغ معلقة بذيول الرياح

لماذا نضيع أعمارنا فى منافى الجليد؟

لماذا نبددها تحت صخرة شوقٍ كئيب وصمت مكابر؟

إن المعانى السابقة فى قصائدها الأخيرة دلالة عودة **فدوى** إلى انكسارات ذاتها الأنثوية... تحققها الحالم الذى لم يحدث، فراغها من الحلم... اكتشافها أن الحياة، ورغم الرحلة الطويلة، لم تمنحها

ماأرادته بملئها منذ بداية شبابها.. **فدوى** لم تجد الرجل الحلم... وكان على **فدوى** أن تتوحد مع ذاتها مدركة ومعترفة بتلك الحقيقة إلى الأبد.

تقول فى إحدى قصائد الديوان: «مبارك هذا الجمال والعذاب»

هبطت فى المساء
أتيت محمولا على سحابة
جئت نبياً باهر العطاء
منحتنى البكاء والكآبة.
ياحب، ياحقيقة الحياة، يامشتتى
على حدود الموت والضياع
ياحب، ياحقيقة الحياة يا
توهج السراب
مبارك أنت، مبارك
هذا الجمال والعذاب.

لقد فتشت فدوى طويلا.. ذابت فى حيرتها... حاولت جمع أعضائها.. التحمت بشعبها... حلمت... وحاورت الذات والآخر.. وفى آخر الأمر عادت أدراجها إلى الحقيقة المرة الوحيدة: ذاتها الأنثى التى حلمت بالجمال، وعاشت العذاب.

المراجع

الشاعرات:

١ ـ المهنا، عبد الله أحمد (إعداد) نازك الملائكة: **كتاب تذكارى** (الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.)

٢ ـ الملائكة، نازك **المجموعة الكاملة** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.)
ديوان عاشقة الليل
ديوان شظايا ورماد
ديوان قرارة الموجة
ديوان شجرة القمر

٣ ـ التيمورية، عائشة **ديوان حلية الطراز** (القاهرة: مطبعة دار الكتاب العربى، ١٩٥٢.)

٤ ـ طوقان، فدوى **تموز والشىء الآخر** (عمان: دار الشروق، ١٩٨٧.)

٥ ـ طوقان، فدوى **رحلة جبلية صعبة** (سيرة ذاتية) (عمان: دار الشروق،١٩٨٥.)

٦ ـ طوقان، فدوى **المجموعة الكاملة** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)
ديوان وحدى مع الأيام
ديوان وجدتها
ديوان أعطنا حباً
ديوان أمام الباب المغلق
ديوان الليل والفرسان
ديوان على قمة الدنيا وحيداً.

مراجع عامة

٧ ـ أبو ديب، كمال **فى الشعرية** (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧.)

٨ ـ الغذامى، عبد الله **ثقافة الأسئلة** (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣.)

٩ ـ العقاد، عباس محمود، وإبراهيم عبد القادر المازنى **كتاب الديوان** (القاهرة: مطابع دار الشعب، الطبعة الثالثة، ١٩٢١.)

١٠ ـ اليوت، ت. س، ترجمة محمد جديد **فى الشعر والشعراء** (بيروت: دار كنعان للنشر، ١٩٩١.)

١١ ـ ضيف، شوقى، دراسات فى الشعر العربى المعاصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩.)

١٢ ـ حمدان، أمية، **الرمزية والرومانتيكية فى الشعر اللبنانى**. (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١.)

١٣ ـ نعيمة، ميخائيل، **الغربال** (القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٢٣.)

١٤ ـ ترحيلى، فايز (تحقيق) عبد القادر المازنى **الشعر: غاياته ووسائطه** (بيروت: دار الفكر اللبنانى، الطبعة الأولى ١٩١٠، الطبعة الثانية ١٩٩٠.)

١٥ ـ الأخضر، محمد، **الحياة الأدبية فى المغرب على عهد الدولة العلوية** •الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، ١٩٧٧.)

١٦ ـ حلاوى، يوسف **الأسطورة فى الشعر العربى** (بيروت: دار الحداثة، ١٩٩٢.)

١٧ ـ بنيس، محمد، **حداثة السؤال** (بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٨.)

١٨ ـ عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر المعاصر** (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٨.)

١٩ ـ عياد، شكرى محمد، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٣.)



المرأة والتنمية فى مصر



مصطفى متولى

ليلى عبد الوهاب

مقدمة :

قد حظيت قضية المرأة ودورها فى التنمية باهتمام تزامن مع طرح مفهوم التنمية ذاته Develop-ment فى أدبيات علم الاجتماع وعلم الاقتصاد السياسى مع نهاية الحرب العالمية الثانية. وبرغم مرور ما يقرب من نصف قرن على طرح هذه القضية سواء على المستوى النظرى أو على مستوى التجارب التنموية الفعلية لكثير من المجتمعات النامية، إلا أنه من الملاحظ أنه مازال هناك قدر كبير من الغموض والالتباس يكتنف مفهوم المرأة والتنمية يرجع فى الأساس إلى عدم وضوح مفاهيم التنمية الاقتصادية والاجتماعية ذاتها، واستراتيجيات العمل المنبثقة عنها

إن الالتباس والغموض اللذين يكتنفان مفهوم المرأة والتنمية تبدت آثارهما فى عديد من المظاهر السلبية التى كشفت عنها نتائج دراسات أوضحت حدوث تراجع وانحسار فى حركة ومشاركة المرأة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى المجتمع كما وكيفا (١). ناهيك عما يدور من جدل الآن حول عمل المرأة وتصاعد بعض الدعاوى المطالبة بعودتها إلى البيت، واتجاه بعض مؤسسات الدولة إلى تشغيل الذكور دون الأناث، وعودة المرأة إلى ارتداء الحجاب والنقاب إلى غير ذلك من مظاهر، تؤكد بما لايدع مجالا للشك على فشل توجيهات

وسياسات التنمية فى إحداث تغيير نوعى فى وعى المجتمع بأهمية دور المرأة ومشاركتها فى التنمية الاجتماعية الاقتصادية، كما ساهمت فى الوقت ذاته فى تكريس وعى زائف لدى النساء بوجودهن الموضوعى والذاتى، مما زاد من حالة الاستلاب التى يعانين منها.

ويجدر بنا ونحن بصدد تحليل ومناقشة العلاقة بين التنمية ووضع المرأة فى المجتمع أن نضع مفهوما للتنمية يساعد على فهم وتقويم مدى مساهمة التنمية فى تحسين أوضاع النساء وتوفير الفرص المتكافئة مع الرجل فى المشاركة الاقتصادية والاجتماعية. «والتنمية» **فى رأينا تعنى إعادة بناء هياكل الإنتاج فى المجتمع بشكل علمى مخطط من أجل الانتقال بالمجتمع من حالة إلى حالة أفضل وأكثر تقدما، وهذا يعنى إحداث تغيير أساسى فى البناء الاجتماعى بكل ما يتضمنه من نظم ومؤسسات وعلاقات مما يستلزم معه تغيير بناء القوة وأنماط السلوك الاجتماعى القائمين ومايرتبط بهما من أفكار وقيم ومفاهيم (٢) .**

وإذا كانت التنمية تعنى فى عبارة موجزة التغيير الشامل للبناء الاجتماعى بمختلف مكوناته، فإن الهدف منها هو تحرير الإنسان من كافة صور وأشكال الاستغلال والقهر والفقر والبؤس، وتحرير المجتمع من علاقات الارتباط والتبعية بالنظام الرأسمالى العالمى.

فى ضوء هذا التعريف للتنمية يمكننا تحليل العلاقة بين التنمية وأوضاع النساء فى المجتمع فى مجالات العمل والمشاركة الاقتصادية والتعليم، والأسرة، والمشاركة السياسية، وأخيراً فى مجال الثقافة والإعلام.

أولا: المرأة والنشاط الاقتصادى فى ظل التقسيم التقليدى للعمل.

إن الحقيقة العلمية تؤكد أن أية تنمية اقتصادية لابد وأن تقوم على توسيع قاعدة الإنتاج وتطوير هياكله، وتوسيع قاعدة الخدمات، وتمكين الجماهير المنتجة من مشاركة واسعة فى تحديد أهداف التنمية وإدارتها وبالتالى فى السيطرة على فائض إنتاجهم.

إن نظرة إلى نسب ومعدلات مشاركة المرأة فى النشاط الاقتصادى وتوزيعها على قطاعاته المختلفة كفيلة بتوضيح حالة التدنى التى تعيشها المرأة فى المجتمع إذا سلمنا بالافتراض القائل بأن مشاركة المرأة فى النشاط الاقتصادى شرط أساسى من شروط تحررها واستقلالها.

ويشير التعداد العام للسكان الصادر ١٩٨٦ إلى أن نسبة النساء فى قوة العمل لا تزيد عن ١,٥ ٪ بينما تصل نسبة البطالة إلى ما يقرب من ٤٠ ٪ وحسب آخر إحصاء صدر عن الكتاب السنوى للجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء فإن هذه النسبة قد تزايدت خلال العقد الأخير لتصل إلى حوالى ١٥ ٪ وبرغم أن الزيادة التى سجلها الكتاب السنوى الصادر عام ١٩٩٣ خلال أقل من عشر سنوات تعد غير منطقية، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار زيادة معدلات البطالة بشكل عام فى المجتمع خلال تلك الفترة، وحتى مع افتراض صحة هذا الإحصاء فإن النسبة تظل ضئيلة للغاية.

أما إذا انتقلنا إلى توزيع النساء النشيطات اقتصاديا على قطاعات الاقتصاد الوطنى فسوف يكتشف لنا خلل آخر فى هيكل العمالة النسائية فى مصر. وتشير بعض الدراسات إلى أن نسبة النساء فى قطاع الصناعة وهو الذى يشكل عصب الاقتصاد الحديث لا يزيد عن ١٠ ٪ فى حين تشكل نسبتهن فى الزراعة حوالى ٤٣ ٪، بينما تصل نسبتهن فى قطاعات الخدمات إلى ما يقرب من ٤٧ ٪ (٣) وهكذا يتضح أن نسبة النساء فى قوة العمال بالإضافة إلى ضعفها وتدنيها فإن معظمها تتجه إلى القطاعات التقليدية سواء فى القطاع الزراعى أو القطاع الخدمى.

هناك ملاحظة أخرى لابد من الإشارة إليها عند الحديث عن مساهمة النساء فى النشاط الاقتصادى كما تعبر عنها الإحصاءات الرسمية ، حيث تتجه الإحصاءات إلى رصد وتسجيل النساء النشيطات فى القطاع المنظم أو القطاع الرسمى فى حين أنها تغفل تماما أعداداً هائلة من النساء اللائى يعملن فى القطاع غير الرسمى والهامشى فى الريف والحضر الفقير، هذا القطاع الذى يعمل على استغلال قوة عمل النساء بأبخس الأثمان ولا يوفر لهن أية حماية قانونية أو اجتماعية. ومن المتوقع أن يزداد حجم العمالة النسائية فى هذا القطاع نتيجة استمرار تطبيق سياسات الخصخصة والتكيف الهيكلى مما أدى إلى زيادة معدلات البطالة وانحسار فرص العمل أمام النساء فى القطاع الرسمى الذى أصبح محكوما بقوانين السوق الرأسمالية الانتقالية الطاردة للعمالة النسائية (٤).

أنوثة الإبداع وأبداع الأنوثة

يخضع لعدة عوامل ذكرنا منها ارتباط الاقتصاد الوطني بآليات النظام الرأسمالي المشوه وسيطرة توجهاته وشروطه على خطط التنمية، يضاف إلى ذلك عامل آخر يساهم إسهاما كبيراً في تدني وتدهور دور ووضع المرأة الاقتصادي الاجتماعي، يتجلى هذا العامل في استمرار سيطرة نظام تقسيم العمل النوعي الذي يعتبر أن دور المرأة المنزلي قدر محتوم فرضته عليها طبيعتها البيولوجية وبالتالي فرض هذا التقسيم على المرأة وضعاً تابعاً للرجل الذي يتمتع في ظل سيادة هذا النظام بالعمل والإنتاج خارج المنزل والمشاركة الاجتماعية والسياسية والحق في اتخاذ القرارات الخاصة بالأسرة.

ومع ازدواجية الأدوار التي تقع على كاهل المرأة العاملة في ظل سيادة تقسيم العمل التقليدي بين المرأة والرجل في الأسرة والمجتمع، ومع نقص التسهيلات التي تقدمها الدولة للمرأة العاملة للتخفيف من أعباء العمل داخل الأسرة وخارجها، تكون لدى المرأة وعي زائف بأهمية دورها ومشاركتها الاقتصادية خارج المنزل وتكرس لديها شعور بأنها الجنس الأدنى والأضعف الذي لا يتحقق وجوده إلا من خلال الرجل (٥).

وتقف المرأة الريفية لتجسد واقع القهر والاستغلال الذي تتعرض له المرأة في ظل سيادة نظام تقسيم العمل النوعي وفي إطار ما يسمى بالعمل المنزلي. وعلى الرغم من أن أجهزة الإحصاء - في أغلب الدول والأحيان - لا تقيم اقتصاديا العمل الذي تقوم به المرأة الريفية سواء في منزلها أو خارجه، ويجرى تصنيفها على أنها ربة بيت، فقد كشفت العديد من الدراسات التي أجريت على المرأة الريفية أنها تقوم بعدة أدوار: كدور ربة البيت، ودور العاملة المنزلية، ودور العاملة الزراعية. كما تشير الدراسات فإن المرأة الريفية في مصر في حالة عمل دائم ومستمر، وهي أول من يستيقظ في المنزل وآخر من ينام من أفراد العائلة. وتشارك المرأة الريفية خاصة في طبقة العمال الأجراء، زوجها في العمل بالحقل بدءاً من حرث الأرض وبذر البذور، ومكافحة الآفات الضارة، وإزالة الأعشاب، وجني المحصول، كما تقوم أيضا بإنتاج وتسويق المنتجات الزراعية المنزلية كصناعة الجبن والزبد وبعض الصناعات اليدوية كغزل الصوف ونسجه بالأنوال اليدوية. أما عن الدور المنزلي فهي تتولى رعاية جميع أفراد الأسرة من الصغار والكبار، وتعد الأطعمة، وتطحن الحبوب، وتعد الوقود وتخزنه، وتعجن وتخبز وتجلب المياه وتنظف المنزل وتحيك الملابس وتصلحها، وتربي الدواجن وتعتني بالماشية وترعاها وتحلبها إلى غير ذلك من الأعمال. ومع كل هذه الأعمال التي تقوم بها المرأة الريفية فإنه لا يعترف بها كنوع من أنواع الأعمال المنتجة، كما أنها لا تحصل في الغالب على أجر لقيامها بالأعمال الزراعية حيث تدرج ضمن الأعمال المنزلية أو مساعدة الزوج هذا وتشير إحدى الدراسات إلى أن متوسط ساعات العمل التي تقضيها المرأة في إنجاز كل هذه الأعمال يصل إلى ١٧ ساعة يوميا (٦).

هكذا تتضح لنا العلاقة بين دور ووضع المرأة الاقتصادي الاجتماعي وتوجهات وسياسات التنمية، فالعلاقة بين المرأة والتنمية تأثيراً وتأثراً هي في التحليل النهائي علاقة جدلية، فبقدر مساهمة المرأة في النشاط الاقتصادي الحديث والمنظم للمجتمع، فإن هذا لابد وأن يخلق فائضا إنتاجيا يسهم بدوره في دفع وتقدم الاقتصاد الوطني، كما أن أي تنمية اقتصادية اجتماعية تستهدف بناء وتوطيد دعائم اقتصاد وطني متعدد النشاط حديث الهيكل، سريع النمو، متحرر بالضرورة من السيطرة الاستعمارية والتخلف الإقطاعي والاستغلال الرأسمالي الكبير، لابد أن يحقق تقدما اقتصاديا اجتماعيا ثقافيا في أوضاع النساء كما يساعد في ظل وجود وعي نسائي منظم على تحررهن من كثير من علاقات الاستغلال والخضوع والتبعية داخل الأسرة وفي المجتمع.

ثانيا: المرأة والتنمية الاجتماعية (التعليم، والأسرة)

يعد التعليم أحد المتغيرات الاجتماعية المهمة في قياس تطور وضع المرأة وفي تنمية قدراتها التي تؤهلها للمساهمة الفعالة في مجالات التنمية الاقتصادية الاجتماعية، وبالتالي في تنمية وعيها الذاتي والموضوعي بما يمكنها من تجاوز دورها التقليدي في الأسرة وتحقيق مكانة اجتماعية في المجتمع مستقلة عن الرجل. إن نظرة على الإحصاءات الرسمية التي توضح الوضع التعليمي للمرأة في مصر، تؤكد على أن تطوراً ملحوظا قد حدث في مشاركة المرأة في كل مجال من المجالات الحيوية المهمة. وتسجل الإحصاءات الرسمية حدوث زيادة مطردة في تعليم الإناث بمراحل التعليم المختلفة منذ عام ١٩٥١ - ٥٢، وحتى عام ١٩٩٠. فبينما كانت نسبة تعليم الإناث في المرحلة الابتدائية حوالي ٣٦٪ سنة ١٩٥١ - ٥٢، ارتفعت إلى ٣٨٪ عام ١٩٦١ - ٦٢، ثم إلى ٤٠٪ عام ١٩٨٠ لتصل إلى حوالي ٤٨٪ عام ١٩٩٠. أما عن المرحلة الإعدادية فقد شهدت تطوراً واضحا في نسب تعليم الإناث فقد ارتفعت النسبة من ٢١٪ عام ٥٣ - ٥٤ إلى ٢٩٪ عام ١٩٦١ - ٦٢، ثم إلى ٣٣٪ عام ١٩٧٠، و ٣٧٪ عام ١٩٨٠ لتصل إلى حوالي ٤٧٪ عام

١٩٩٠ . وشهد التعليم الثانوى تطوراً ملحوظاً أيضاً حيث ارتفعت نسبة الإناث فى التعليم الثانوى من ١٤٪ عام ١٩٥١ - ٥٢، إلى ٢١٪ عام ١٩٦٠ - ٦١، ثم إلى ٣٢٪ عام ١٩٧٠ - ٧١، ثم إلى ٣٨٪ عام ١٩٨٠ ، لتصل إلى حوالى ٤٣٪ عام ١٩٩٠ ، أما عن أبرز التطورات التى حدثت فى مجال تعليم المرأة فهى تلك التى شهدتها المرحلة الجامعية حيث لم تكن تتجاوز نسبة تعليم الإناث فى تلك المرحلة ٥ر٤٪ عام ١٩٥٠ - ٥١، قفزت إلى ٩٥ر١٥٪ عام ١٩٦٠ - ٦١، ثم ارتفعت إلى ٣ر٢١٪ عام ١٩٧٠ - ٧١، ثم إلى ٣١٪ عام ١٩٨٠ لتصل إلى حوالى ٣٨٪ عام ١٩٩٠ (٧).

إن المتأمل للصورة السابقة لتطور الوضع التعليمى للمرأة قد يخرج بنتيجة مؤداها أن هناك تطوراً وتغيراً مهما قد حدث فى الوضع الاجتماعى للمرأة بالقياس إلى تطور وضعها التعليمى. ويكشف الواقع عن زيف هذه الصورة البيانية خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار زيادة نسب التسرب بين الفتيات والتى قد تصل إلى أكثر من ٥٠٪ خاصة بين الريفيات، وكذلك ارتفاع نسبة الأمية بين النساء التى وصلت حسب آخر تعداد إلى حوالى ٧١٪ (٨).

إن النمو الكمى كما تشير إليه الإحصاءات، لايعكس بالضرورة تغيراً كيفيا فى الوضع الاجتماعى العام للمرأة، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن زيادة ونمو حجم مشاركة المرأة فى التعليم صاحبه تدنٍ فى مشاركتها فى قوة العمل وفى المشاركة السياسية، بمعنى أن تعليم الفتاة لم يضف أية قيمة اجتماعية أو اقتصادية لوضعيتها العامة، بل تحول إلى وسيلة لتحسين فرص الفتاة فى الزواج. لذا نجد أن الأسرة تحرص من خلال عملية التنشئة الاجتماعية على إعداد الفتاة منذ مراحل طفولتها المبكرة للقيام بالدور المنزلى، وأنه فى حالة تشجيع الفتاة على التعليم فإن ذلك يتم فى إطار تأهيلها للقيام بدورها المنزلى بشكل أفضل، وليس بهدف تأهيلها للمشاركة فى الحياة الاجتماعية العامة. ومما لاشك فيه أن هذا الوضع المتناقض من شأنه أن يخلق لدى المرأة وعيا زائفا بجدوى وقيمة دورها ومشاركتها الاجتماعية، لتقع تحت وهم قناعة زائفة بأن دورها الأساسى ينحصر عند حدود الدور العائلى التقليدى، ليأتى ذلك على حساب أدوارها ومشاركتها فى مجالات العمل الاقتصادى والاجتماعى والسياسى (٩).

ثالثا : المرأة ونسق القيم والثقافة السائدين

يشتبك الوضع الاجتماعى الاقتصادى للمرأة فى المجتمع بنسق من القيم والمعايير يظلله ويحدد بدوره أدوار كل من الذكور والإناث ومكانة كل منهما فى المجتمع والأسرة. ويستمد نسق القيم والمعايير هذا قوته وشرعيته باستمرار نظام تقسيم العمل النوعى بآلياته التقليدية، وسيادة نمط السلطة الأبوية سواء داخل الأسرة أو فى المجتمع بشكل عام. وعليه يمكن القول بأن الثقافة السائدة هى ثقافة ذكورية تقوم على تفضيل الذكور وتعظيم سلطتهم العائلية والاجتماعية فى مقابل تبخيس وتحقير وضع الإناث وتكريس تبعيتهن.

وتبدو أولى مظاهر تحقير المرأة والتقليل من شأنها فى الأسرة، تفضيل إنجاب الذكور على الأناث. فإنجاب الذكر يدعو إلى الفرحة والابتهاج، ويكسب الأم قيمة، بينما يعم الحزن والأسى الأسرة عندما يكون المولود أنثى وتشعر الأم بالبؤس وخيبة الأمل وتنهال عليها عبارات التبكيت من الزوج وأهل الزوج. وإن كانت هذه الصورة قد بدأت حدتها عند بعض الأسر الحضرية، إلا أنها مازالت هى الصورة الغالبة عند معظم الأسر الريفية. ويستدل على هذه الصورة بالعديد من الأمثلة الشعبية التى تتردد لتعبر عن الفرحة بميلاد الذكر وما يضفيه ميلاده من قيمة وارتفاع لشأن الأم، بينما يتردد العكس تماما عند ميلاد الأنثى. ومن الأمثلة الدالة على ذلك المثل القائل «يامخلفة البنات يامخلفة الهم للممات».

من ناحية أخرى فإن الفتاة تعد مصدراً للقلق والخوف من جلب العار للأسرة، لذا تسعى الأسرة جاهدة لتزويج الفتاة بصرف النظر عن سنها أو حقها فى الاختيار أو رأيها فى الزوج ومدى تقبلها له. وبزواج الفتاة تشعر الأسرة بأنها قد تحررت من عبء اقتصادى واجتماعى ومعنوى، وفى هذا الإطار يتردد كثير من الأمثلة الشعبية التى تحمل هذا المضمون مثل «زواج البنات سترة» و«ضل راجل ولاضل حيطة».

وفى مسألة مشاركة المرأة فى اتخاذ القرارات الخاصة بالأسرة يسود الاعتقاد بأن استشارة الزوج لزوجته عند اتخاذه قرارا فى شأن من شئون الأسرة ينتقص من رجولته، فمفهوم الرجولةالسائدة فى ثقافة المجتمع خاصة بين أبناء الريف والطبقات الشعبية فى الحضر، يرتبط بقدرة الرجل على السيطرة على المرأة وإخضاعها جنسيا واجتماعيا وعائليا.

بالإضافة إلى الموروث الشعبى المتمثل فى الأمثلة الشعبية التى تدعم الأفكار والقيم والمعتقدات التى تكرس عمليات القهر والاضطهاد التى تتعرض لها المرأة فى المجتمع والأسرة، فهناك رافد آخر من روافد الثقافة يلعب دوراً مهما فى حياة الأفراد والشعوب ألا وهو الرافد الدينى. ولا تتوقف أهمية الدين فى

أنوثة الإبداع وأبداع الأنوثة

المجتمع المصرى وغيره من المجتمعات الإسلامية فى كونه أحد مكونات الثقافة السائدة، وكأساس لتحديد المعايير الأخلاقية، بل يكتسب أهميتة أيضا باعتباره مصدراً من مصادر التشريع وسن القوانين الخاصة بنظام الأسرة والزواج.

إن التراث الدينى يزخر بالعديد من الآراء والأفكار التى أولت عناية كبيرة لشئون الأسرة ووضع ومكانة المرأة فيها. إلا أنه من الملاحظ وجود اختلاف وتباين واضح بين هذه الآراء والأفكار، فهناك تيار مستنير يقيم تفسيره لشئون الأسرة وتحديد وضع ومكانة المرأة على أساس مبدأ العدالة والمساواة بين الرجل والمرأة ويؤمن بأهمية دور المرأة فى المشاركة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ويستندون فى ذلك إلى العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وبعض آراء الأئمة والفقهاء من أمثال الطبرى، وابن رشد، والإمام محمدعبده، وغيرهم فى مقابل تيار آخر يتخذ موقفا محافظا من المرأة ويقيم من التمييز بينها وبين الرجل أساسا فى تفسير وتحديد دورها ومكانتها فى الأسرة والمجتمع[11].

ومن الطبيعى، فى ظل واقع تتميز أوضاعه بالتخلف الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى، علاوة على استمرار سيطرة العلاقات الأبوية على بناء القوة فى المجتمع والأسرة، أن يلقى التيار، السلفى المحافظ رواجا وانتشاراً وتصبح له غالبية وقوة التأثير فى الثقافة السائدة سواء على المستوى الرسمى أو الشعبى.

وتكفى الإشارة هنا إلى بعض المعانى التى يسود اعتقاد بها داخل ثقافة الأفراد فى المجتمع دون وعى أو تحقيق أو تمحيص، الاعتقاد بأن «المرأة عورة»، وأن «المرأة خلقت من ضلع أعوج »وأن النساء ناقصات عقل ودين»، إلى غير ذلك من المعانى التى تسود ويروج لها من أجل تحقير شأن المرأة وتحجيم دورها ومشاركتها الاجتماعية. وهنا لابد من الإشارة إلى أن أصحاب التيار السلفى المحافظ عادة ما يلجئون إلى منهج انتقائى تأويلى فى تفسير الآيات والأحاديث ويسبغون عليها معان تتناسب مع مواقفهم الرجعية ومصالحهم الاجتماعية والسياسية. إن منهج التأويل والتجزىء وإخراج الآيات والأحاديث من سياقها للتأكد على دونيه وضع المرأة وتبعيتها للرجل، لم يقف فقط عند الترويج له فى الثقافة بل تعداه ليكون الأصل فى التشريع لقوانين الأسرة والأحوال الشخصية. هنا تكمن خطورة أن يتحول فكر له تأثيره على الثقافة السائدة التى هى فى التحليل النهائى قد يتسع تأثيرها أو يضيق، يقوى أو يضعف بحسب الظروف الاقتصادية والسياسية للمجتمع وطبيعة المرحلة التى يمر بها، ليتحول إلى قانون ملزم لجميع الأفراد فى المجتمع.

إن نظرة على قانون الأحوال الشخصية وغيرها من القوانين المعمول به حاليا كفيلة بتوضيح أبرز مظاهر التمييز ضد المرأة، وكفيلة أيضا بالكشف عن الآلية التى يتم بها إخضاع المرأة وقهرها. ومن هذه المظاهر:

١ - أن من حق الأب أن يورث أبناءه اسمه ونسبه دون الأم.

٢ - من حق الأب أن يمنح جنسيته لأبنائه إذا تزوج بأجنبية، بينما تحرم الأم من هذا الحق، ويعامل أبناؤها معاملة الأجانب.

٣ - من حق الرجل المصرى المسلم أن يعدد زوجاته حتى أربع دون قيد أو شرط، سوى الإضافة التى جاء بها تعديل قانون رقم ٤٤ لسنة ١٩٧٩، التى نص فيها على ضرورة إخطار الزوجة الأولى عند اقتران زواجها بأخرى. وفى هذه الحالة يحق لها طلب الطلاق للضرر خلال سنة من تاريخ الإخطار.

٤ - من حق الرجل المصرى المسلم طلاق زوجته وقتما يشاء، وبلا قيود سوى ما أضافه أيضا قانون ٤٤ لسنة ١٩٧٩ من تعديل يخص توثيق الطلاق وإعلام الزوجة به.

٥ - بينما يعطى القانون المصرى للرجل حق تطليق زوجته وقتما يشاء، يحرم المرأة من ممارسة هذا الحق إلا فى حالات نادرة، وهى التى تكون العصمة فى يدها، أما فيما عدا ذلك فعلى الزوجة المتضررة أن تلجأ إلى القضاء وتثبت بشكل مادى صور الضرر التى تتعرض لها، والأمر متروك فى النهاية لتقدير القاضى.

٦ - يحق للزوج رفع دعوى طاعة على زوجته إذا خرجت مكرهة أو متضررة، وإذا لم تنفذ فى حالة الحكم له، تسقط عنها كافة حقوقها المادية والاجتماعية.

٧ - انطلاقا من الحق السابق، أضاف القانون مادة منع الزوجة من السفر إلى الخارج مهما كان وضعها ومكانتها الاجتماعية والمهنية، إلا بموافقة الزوج أو الأب أو الابن.

٨ - يرث الذكر فى القانون المصرى ضعف الأنثى، كما أن الأنثى المصرية لا تمتع بحكم القانون الأقارب من الميراث.

٩ - يعتبر القانون شهادة المرأة شهادة ناقصة، وإن شهادة الرجل تعادل شهادة امرأتين، وعليه حرم نظام القضاء المصرى المرأة من تولى منصب القاضى.

هكذا يتضح موقف القانون المصرى من المرأة، وما تتضمنه نصوصه من أحكام تقلل من شأنها وتكرس تبعيتها للرجل فى المجتمع والأسرة، وهو أمر يخالف الدستور المصرى الذى نص فى المادة ٤٠ بأن «المواطنين متساوون فى الحقوق والواجبات، لا تمييز بينهم بسبب الجنس أو العرق أو اللغة أو الدين أو العقيدة».

رابعا: المرأة والإعلام

فى سياق تناولنا لأهم المعوقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى تحول دون إدماج المرأة فى التنمية، وبالتالى فى عدم تمتعها بعوائدها، يجدر بنا التوقف عند مجال مهم بين المجالات التى تؤثر تأثيراً كبيراً فى تشكيل وعى الأفراد فى المجتمع وفى تثبيت أو تغيير الأنماط الثقافية السائدة بما يتناسب مع أيديولوجية النظام القائم ومصالح الطبقات المهنية بما فيه. ونقصد هنا مجال الإعلام بوسائله المختلفة ودوره فى تحديد صورة المرأة ودورها ومجالات المشاركة المتاحة لها.

لقد كشف لنا عديد من الدراسات التى أجريت على هذا الموضوع (١٢)، أن مضمون ومحتوى الصورة التى تكرسها وسائل الإعلام المقروءة، والمسموعة، والمرئية للمرأة لا تخرج عن الملامح. والأنماط التالية:

١ - التركيز على الأدوار التقليدية للمرأة (زوجة - أم - ربة بيت) مع إغفال شبه كامل لدورها كعاملة ومنتجة ومساهمة فى التنمية والعمل السياسى وصنع القرار.

٢ - التأكيد المستمر على الربط بين عمل المرأة والانحراف والتفكك الأسرى، فالأبناء المنحرفون فى محتوى المادة الإعلامية هم فى الغالب أبناء لأمهات يعملن خارج البيت.

٣ - تبرز صورة المرأة فى المحتوى الإعلامى بمختلف مجالاته (صحافة - إذاعة - تليفزيون - سينما) كتابعة للرجل، تقوم على خدمته، وتعتمد عليه اعتماداً كاملا، كما تظهر فى صورة الخاضعة المستسلمة لأوامره.

٤ - تحمل صورة الرجل خاصة فى الدراما، ملامح البطولة والعنف والقوة الجسمانية، والذكاء، بينما تعكس صورة المرأة ملامح الضعف، الغباء، والسذاجة، والبعد عن العقلانية فى التفكير والسلوك.

٥ - فى مقابل صورة الزوجة الخاضعة المستسلمة والأم المتفانية، تنحو المواد الإعلامية خاصة الدراما والإعلان إلى تصوير المرأة كموضوع للإثارة والجنس، وكان عليها أن تتزين وتتجمل للرجل، وتلجأ فى ذلك إلى التركيز على جوانب معينة من اهتمامات المرأة كالأزياء، والمكياج والعطور، والصابون، ومعاجين الأسنان... إلخ

٦ - إبراز المرأة فى صورة المستهلكة المبددة لدخل الزوج سواء للسلع المنزلية، أو للملابس، أو مستحضرات التجميل.

٧ - يكشف المحتوى الإعلامى عن تحيز أخلاقى للرجل، مقابل الإدانة الكاملة للمرأة، فالرجل إذا أخطأ لا يتعرض للعقاب لأنه فى معظم الحالات يكون قد وقع فريسة لغواية امرأة. لذا فإن العقاب يكون من نصيب المرأة وحدها عن الفعل الذى اقترفه الرجل أو الاثنين معاً. ويبدو هذا بوضوح فى الدراما السينمائية التى تعرض لصورة المرأة المنحرفة (عاهرة - عضو فى عصابة - نشالة - شحاذة)

٨ - إن المرأة فى الطبقات الشعبية فى الريف والحضر تشكل غالبية النساء فى المجتمع، ومع هذا لا تحظى باهتمام يذكر فى وسائل الإعلام المختلفة سواء من حيث المساحة الممنوحة لها، أو من حيث الموضوعات. وتتخذ الرسالة الإعلامية الموجهة إلى نساء هذه الطبقات أسلوبا يعتمد على الوعظ والإرشاد باعتبارهن مسئولات عن كثير من المشكلات وعلى رأسها مشكلة الإنفجار السكانى، وتلوث البيئة، بينما يهمل الإعلام تماما دور المرأة الريفية فى العمل والإنتاج العائلى والزراعى، والمعاناة التى تتكبدها والمشكلات التى تواجهها فى سبيل تحقيق هذه الأدوار.

وفى واقع الأمر فإن صورة المرأة كما تعكسها مضامين ومحتوى الإعلام، تعد جزءاً من الأيديولوجية السائدة التى تسيطر على وسائل الإعلام فى المجتمع والتى تخضع بشكل مباشر لسلطة الدولة الرسمية، وعلى حد قول وليم شرام *Schram* فإنه ليس هناك نظرية للدولة وأخرى لوسائل الإعلام بل هناك أيدولوجية واحدة تحدد الخط العام للدولة ووسائل الإعلام (١٣). هذا يعنى أن الأيديولوجية الرسمية للدولة تتخذ موقفا رجعياً من المرأة، ولا تعترف بدورها الإنتاجى أو بدورها فى التنمية والمشاركة السياسية وصنع القرار، وهى تحاول من خلال وسائل إعلامها أن تدعم وتكرس القيم والعلاقات التقليدية بين الرجل والمرأة فى المجتمع والأسرة، بما يخدم فى النهاية بناء القوة التقليدى فى الاثنين معاً. وبدون شك فإن هذا التوجه ينطوى على تزييف للواقع وتزييف للوعى على حد سواء.

فى ختام هذه الدراسة، وبعد استعراض ومناقشة أهم المعوقات التى تواجه المرأة المصرية وتحد من طاقاتها

وإبداعاتها وقدرتها على المشاركة الفعالة فى التنمية الاجتماعية الاقتصادية، علينا أن نؤكد على أهمية مواصلة المرأة المصرية لنضالها الذى بدأ مبكراً مع بدايات القرن وبالتحديد مع ثورة ١٩١٩، وهذا يتطلب إعادة تنظيم الحركة النسائية لصفوفها وتحديد مهام جديدة تتناسب مع التحديات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التى تواجه المرأة وهى فى طريقها لاقتحام القرن الواحد والعشرين. ■

الهوامش

١ - هناك عديد من الدراسات التى أجريت لبحث أوضاع النساء الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أ - دليل المؤشرات الرئيسية لقياس أحوال المرأة العربية اللجنة الاقتصادية لغربى آسيا، الأمم المتحدة، ١٩٨٣.

ب - ليلى عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية، مجلة فكر، العدد ١٣، ١٩٨٨.

جـ - حامد عمار، الإطار العام لمشاركة المرأة العربية فى التنمية فى ضوء استراتيجية العمل الاجتماعى فى الوطن العربى.

د - محيازيون، نحو أساس موضوعى لتقويم دور المرأة العربية فى النشاط الاقتصادى.

هـ - محمد عوض خميس، المرأة والتقدم للخلف، دراسة نفسية للعادات والتقاليد، العربى للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧

و - عاطف العبد، المرأة الريفية، دار المعارف، ١٩٨٧.

٢ - محمد عاطف غيث، (تقديم لكتاب مريم مصطفى «قضايا التنظير للتنمية فى العالم الثالث، تحليل تاريخى للمجتمع المصرى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤.

انظر أيضا فى مجال تعريف التنمية وتحديد أهدافها وأبعادها:

أ - عبد الباسط عبد المعطى، التنمية البديلة، دراسات وقضايا دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩.

ب - محمد الجوهرى، علم الاجتماع وقضايا التنمية فى العالم الثالث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

جـ - محجوب الحق، ستار الفقر، ترجمة أحمد فؤاد بلبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧.

د - اسماعيل صبرى عبد الله، استراتيجية التنمية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

٣ - نادية مرسى، عمل المرأة العربية فى الحقبة النفطية، مجلة فكر، العدد ١٣، أكتوبر ١٩٨٨.

٤ - ليلى عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية مجلة فكر، العدد ١٣، أكتوبر ١٩٨٨.

انظر أيضاً:

دليل المؤشرات الرئيسية لقياس أحوال المرأة العربية، اللجنة الاقتصادية الاجتماعية لغربى آسيا، الأمم المتحدة، ١٩٨٣.

٥ - ليلى عبد الوهاب، العنف الأسرى، دار المدى، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٤.

٦ - المرجع السابق، ص ١٥.

انظر أيضا:

أ - عاطف العبد، المرأة الريفية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

ب - علياء شكرى وآخرون، المرأة فى الريف والحضر، دراسة لحياتها فى العمل والأسرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

٧ - ليلى عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٣٥.

٨ - دليل المؤشرات الرئيسية لقياس أحوال المرأة العربية مرجع سابق ص ٤١، ٤٢.

٩ - ليلى عبد الوهاب، المرأة المصرية والمشاركة الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٣٦.

١٠ - *A Study of the emargret Mead, Male and Femal Sexes in a Changing World, Penguin Books Ltd, 1962.*

١١ - ليلى عبد الوهاب، تأثير التيارات الدينية فى الوعى الاجتماعى للمرأة، مجلة المستقبل العربى، عدد ١٣٢، فبراير ١٩٩٠، ص ٢٩، ٣٠.

١٢ - ليلى عبد الوهاب، العنف الأسرى، دراسة سوسيولوجية، دار المدى، دمشق، تحت الطبع، ص ٣٣ - ٣٥.

انظر أيضا:

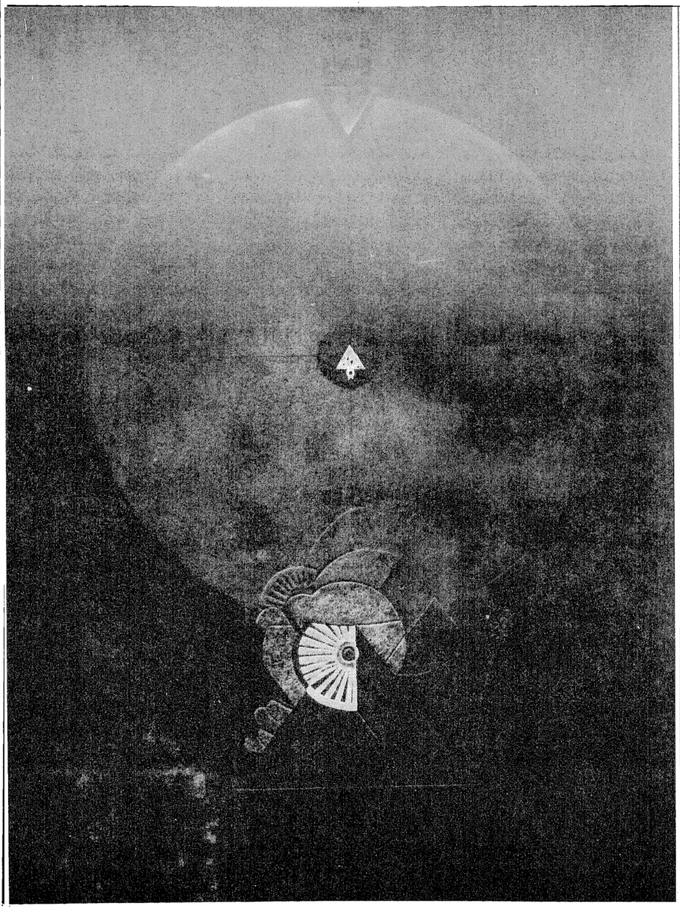
أ - محمد طلال، صورة المرأة فى الإعلام العربى، الإدارة العامة للشئون الاجتماعية والثقافية، إدارة شئون المرأة، الجامعة العربية، بدون تاريخ.

ب - عواطف عبد الرحمن، صورة المرأة فى الإعلام، ندوة المرأة ودورها فى حركة الوحدة العربية، سبتمبر ١٩٨١.

جـ - عاطف العبد، المرأة الريفية، دار المعارف، ١٩٨٧.

د - فوزية فهيم، الإعلام والمرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٣ - أحمد الصاوى، تزييف الوعى من خلال تناول التاريخ داخل العملية الدرامية وأثره فى تكوين النشء الملتقى الفكرى الرابع، المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، ١٦، ١٧ يونيو ١٩٩٤. ■



أنوثة
الإبداع
وإبداع
الأنوثة

شجو الطائر ... شدو السرب

قراءة فى رواية لطيفة الزيات «صاحب البيت»

حسين حموده

باحث وناقد مصرى
ومدير تحرير مجلة «فصول»

فى رواية «صاحب البيت»* بفصولها الثلاثة عشر تجسد **لطيفة الزيات**، تجسيدا فنيا خاصا، إشكالية كبرى، قديمة متجددة؛ تتمثل فى أبعاد علاقة الاتصال/ الانفصال بين الفرد والجماعة. فمن خلال تناول شخصية محورية مسماة، محددة (سامية)، بعالمها الراهن فى الزمان، الحاضر فى «القاهرة»، وبعالمها القديم فى ريف بعيد، يستعاد - بالذكرى فحسب - على مستوى «زمن الوقائع»، ومن خلال المسافة - أو التقاطع - بين وعى سامية وممارستها؛ بين ما تتوق إليه وتحلم به وتنشده وبين ما تنقاد إليه انقياداً وتدفع إليه دفعاً، ومن خلال رصد توزعها بين الاستسلام للقهر، بمستوياته المختلفة، ومقاومته بطرائق متنوعة، ومن خلال بحثها الدائم والدائب عما يصل بها إلى قدر من التوازن، تنتفى فيه عزلتها عن الآخرين ويتحقق فيه اندماجها فيهم.. من خلال ذلك كله تلتقط **لطيفة الزيات** ذلك «النموذج الأصلى، الأوّلى»، أو تلك القضية التى كانت، ومازالت، معضلة كبرى وتساؤلا خالداً: «الفرد - الجماعة»، فى اتصالهما وانفصالهما، فى التقائهما وتصادمها - كان أقسى عقاب يواجهه الإنسان البدائى هو أن يطرد خارج الجماعة؛ خارج أرضها وفيما وراء دائرة أعرافها ومواضعاتها ومجال حمايتها، ومازال إنسان نهايات القرن العشرين يعانى قسوة العقاب نفسه، وإن انتقل «الطرد» الأول، البسيط الواضح، إلى «نفى» أكثر تعقيدا؛ إلى استبعاد مرواغ المعنى ومتعدد الأبعاد، لا يسهل الإلمام بأطرافه أو الإحاطة بحدوده.

-٢-

من الفصل الأول بالرواية، تكون سامية قد حققت - على مستوى ظاهرى - ما يمكن أن يمثل دفعاً لوحدتها اللانهائية؛ إذ تكون قد التقت وزوجها، رفيقها، محمد، بعد هروبه من سجنه، وتكون قد اندمجت - أو هكذا تتصور - فى الصيغة التى تجعلها تكتمل فى علاقة إنسانية قادرة على درء الاغتراب. ولكن هذا «الاكتمال»، خلال فصول الرواية التالية، تنقشع عنه غيوم وهالات كثيرة، ليظهر عاريا، صادما، ولينتهى إلى معنى «النقض» المضاد. فالمسافة المكانية التى

تتـلاشى، فى هذا الفـصل الأول، بين محـمد وسامية، تفسح مجالا لظهور مسافات أخرى، أشدّ وطأة وأحدّ قسوة، تجعل من سامية محض امرأة وحيدة، موزعة داخليا بين عوالم شتى، غير قـادرة على أن توقف تمزق روحـهـا الحساسة وعقلها المتسائل؛ إذ تتجاذبهما أطراف زحـام تراه ولاتراه، تشـهـده أو تستعيده بالذكرى، إذ «لا ترى أحداً» فى هذا الزحام كله.

حيلة التقاء سامية مع من يدفع اغترابها - فى هذا الفصل الأول - إذن، ليست سوى حيلة فنية فحسب. فهذا اللقاء ينفى مستوى واحداً من عزلتها، ليوقعها - خلال فصول الرواية التالية - بين براثن شاملة، محيطة ومحدقة فى المكان والزمان والفعل والحلم، جميعا. وعبر رحلة سامية مع زوجها المطارد ومع «رفيق»، الذى يقوم بدور أساسى فى مواراته عن أعين مطاردية، وعبر حركة سامية بين عالميها الحاضر والغائب، بين ما تشهده وما تستعيده، وأخيرا عبر استسلامها لما هو قائم أو تمردها عليه، تتكشف لسامية - ولنا - أبعاد أخرى عما ينفى الروح، ويقذف بها فى متاهة متشابكة غامضة، حتى فى ظل جوار من هم قريبون، أو من تظن وتأمل - ونظن ونأمل - أنهم قريبون.

-٣-

يومئ عنوان الرواية، (صاحب البيت)، إلى مكانة، وإلى علاقة ملكية، وإلى شخصية متعينة (برغم إبهام هذه الشخصية الذى يتصاعد خلال فصول الرواية)، ويحيل أيضا إلى مكان أو مقر. وكل هذه الإيماءات والإحالات المحتملة، تنفتح على إمكانات لوقائع ولأحداث ولعلاقات، كما قد تثير - للوهلة الأولى - مجموعة من الأسئلة الممكنة: من يكون صاحب البيت؟ وما كنه هذا البيت؟، وماذا يرتبط بهما معا؟ إلخ. ولكن هذه الأسئلة، المثارة فى «أفق توقع»، ما، سرعان ما تختفى تحت إلحاح أسئلة أخرى، تثور بالفعل، حول عالم سامية الداخلى والخارجى، وحول مطاردتها التى تتجسد فى الرواية بمعنى يحتفى بقيمة «التشويق» التقليدية (وإن كانت صياغة الرواية تجعل منها قيمة غير تقليدية على الإطلاق)؛ بحيث نواجه، ويواجهنا، خلال فصول الرواية، عالم سامية بأبعاده، ورحلتها اللاهثة بحثا عن مأوى، وتساؤلاتها التى تبحث لها عن إجابة، وأزمتها التى تبحث لها عن خلاص، وبحيث نغدو مشغولين بسؤال آخر غير ذلك الذى توقعناه. ماذا سوف تفعل سامية إزاء مطاردتها وحصارها؛ مطاردتها، من ناحية، التى يقوم بها الآخرون، «هم»، رجال الشرطة الذين يبحثون عن زوجها، فريستهم الهاربة، ثم حصارها، من ناحية أخرى، الذى يضربه حولها «هم» القريبون، الذين تبحث هى عن نفسها فيهم، أو تبحث عنهم فى نفسها.

-٤-

يبدأ حاضر الرواية بعد أن تكون سامية قد انقطعت عن «زمن الوقائع» القديم؛ «انفطمت» عن أهلها واستقلت بوعيها عن ممارساتهم، وإن ظلت تستعيد عالمهم، استعادات متكررة، فيما يشبه حنين العودة إلى «الرحم الأول». فى هذا الحاضر الراهن، تتصور سامية أنها على وشك تحقيق اتحادها ومحمد، أو تتوق إلى ذلك، على الأقل. تخاطبه، فى مونولوج داخلى طويل، تتقاطع فيه لغتها ولغة الراوى الموازى لها: «بعد برهة ستتكلم، فى لمحة سنصبح هذا الإنسان الفريد نحن» (ص٤٣)؛ : «بعد قليل سنصبح ذلك الإنسان الفريد نحن.. لن تلبث وحدتى أن تنكسر» (ص٧١). ولكن الروى الموازى لها، يتساءل - فى موضع ينأى فيه قليلا عن هذه الموازاة: «وهل حبها لمحمد حب الندّ للند أم ضياع فى الآخر وفقد للذات؟» (ص٦٣). لكن، فى هذا الحاضر الذى تسعى فيه بديلا عن الأهل الغائبين فى المكان وفى الزمن الماضى، تجد نفسها حجراً ألقى به على صفحة ماء، يغوص وحيداً بينما تتسع من حوله الدوائر التى يشكلها الآخرون المتمثلون فى الضمير «هم»؛ الآخرون الذين تراهم - ويراهم معها الراوى الموازى لها منفصلين عنها، بدرجات ومستويات من الانفصال متعددة ومتباينة.

على مستوى، هناك «هم» المحددون، المعادون، المطاردون لعالمها والعاملون على نفيه، الطارقون بابها بالليل بحثا عن زوجها محمد، ساعين سعى الصياد إلى استعادة فريسة جريحة هاربة. يصاغ هؤلاء فى الرواية من منظور قيمى قائم على الرفض والعداء: «وهاهى تقف هناك عارية فى قبضة أيديهم الخشنة فى

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

مضغة أفواهم البذيئة فى ومضة عيونهم الخبيثة»(ص١٩).

وعلى مستوى آخر، هناك «هم» المفترض أنهم قريبون: الرفاق. ولكن هؤلاء، أيضا، ينطوى عالمهم على ما يجعل الذوبان الكامل فيهم أمراً بعيد التحقيق، ويصاغون ـ كذلك من منظور الراوى الموازى لسامية ـ صياغة تجعلهم مقابلين للأنا وليسوا جزءا منها، أو تجعلهم امتداداً لعالم الأهل القديم الذى انقطعت الأواصر الفعلية معه: «وتساءلت سامية هل تحولت إلى المسخ الذى أرادوا لها أن تكونه، مسخ بلا جذور ولا دوافع يتحرك (...) الويل لمن يختلف! الطريق مع الرفاق مرسوم كما فى البيت القديم مرسوم، الويل لمن ينفرد!»(ص١٥).

بين هؤلاء، تتشبث سامية بمن يمكن أن ينفى عنها توحدها المطبق؛ بمحمد. هما معا مستطيعان ـ أو هكذا حلمت ـ أن يكسرا غربة كل منهما. وهما معا، فى زحام حفل من الحفلات، قادران ـ أو كانا كذلك ـ على أن يتحدا مع الجميع فى ضمير جمعى واحد: «كانت كشأنها فى بداية علاقتهما فى حفل من الحفلات التى يحضرها ليراها وتحضرها لتراه ويخرجان منها ولا شىء غيرها عن زحمة الناس» (ص٥٤). ولكن يتكشف لسامية، شيئا فشيئا، أن بإمكان محمد الاستغناء عن الآخرين: عن الجميع (فيما توقن) وعنها (فيما تتساءل). إنها تراه إذ «يجلس متصالحا مع نفسه، مكتفيا متكاملا فى استغناء عن الآخرين، وتسأل نفسها: «ما الذى تعنيه هى بالنسبة إليه؟» (ص٨٦). هكذا، انطلاقاً من هذه الرؤية ومن هذا التساؤل، تبدأ سامية فى الاصطدام بحقيقة أن محمداً لا ينتمى معها إلى دائرتها الخاصة، بل يندرج فى واحدة من تلك الدوائر التى تحيط بها أو تحدق بها، وهكذا تبدأ فى رحلة البحث عن صيغة تكون هى خلالها جزءا من الجميع وإن استقلت عنهم، داخليا، بمساحة خاصة بعالمها المتفرد، وهكذا ـ أخيرا ـ تنتهى الرواية إلى سطور دالة؛ إلى نهاية تتجاور فيها الضمائر (هى، ومحمد، و «رفيق» ـ ثم غريمهم «صاحب البيت»، وإن كان هذا التجاور ينطوى ـ بالطبع ـ على مسافات قائمة بين بعضهم وبعضهم (هم من ناحية، وصاحب البيت من ناحية أخرى) وبين كل منهم والآخر (هى ـ محمد ـ رفيق، برغم تحول الأخيرين إلى مناديين تناديهما هى وإلى صورة فى جريدة):

«... نادت سامية محمد ورفيق والرجل العجوز المنهك يتوسط حجرها، والجريدة الصباحية ملقاة على الأرض تبين صورة محمد ورفيق» (ص ١١٦).

هذا المعنى نفسه، حول قضية الاندماج فى الجماعة أو الانفصال عنها، حول إمكان التوائم المطلق أو الجزئى مع الآخرين، هو ماتؤكد **لطيفة الزيات** أنه كان جزءاً مما سعت إلى تجسيده فى أعمال سابقة؛ إذ تشير إلى نصها الجميل المراوغ (حملة تفتيش)، وإلى الصراع الذى انطوى عليه هذا النص، «بين الانطواء والتمحور على الذات، بين الإقبال والإحجام، بين الاختيارات الشخصية الحرة، واللواذ بالتوائم مع الآخرين» [«تجربتى فى الكتابة» ـ شهادة ملحقة بـ «صاحب البيت»، ص ١٢٧]، بل هذا المعنى نفسه، أيضا، تفصح **لطيفة الزيات** عن أنه كان بمثابة «الرغبة الأم» التى حركتها «دائما وأبدا»، فى كل ماكتبت من قبل؛ إذ لم تكن «التقنيات» مهمة وحاسمة فى كتاباتها، إلا: «من حيث نجاحها أو إخفاقها فى إيصال [رؤيتها] للآخرين، وفى الوصل [مابينها] وبين الآخرين» (ص ١٢٩).

ـ ٥ ـ

سواء كانت سامية مع الآخرين (مندمجة فيهم أو باحثة عن سبل هذا الاندماج)، أو كانت منفصلة عنهم (مغتربة، أو ساعية إلى نفى هذا الاغتراب)، فإنها تتحرك، مكانيا، من الفصل الأول بالرواية إلى الفصل الأخير فيها، حركة مراوحة: من مأوى أو بيت (هو بيتها)، إلى طريق مفتوح، بمثابة «عراء» أو فقدان للمأوى (فى السيارة المطاردة، مع محمد ورفيق)، إلى بيت آخر، أو مأوى مؤقت، غامض مخوف (البيت الذى تستمد الرواية عنوانها منه)، ثم إلى عراء آخر (فى رحلة، شرعت فيها «للعودة إلى الرحم الأول، فى الريف البعيد»)، ثم أخيرا إلى البيت/ المأوى المؤقت، الذى انكشف فيه المطاردون، وفقد كونه مأوى، أو تحول إلى عراء آخر جديد.

هكذا تتحرك سامية، عبر متوالية المأوى والعراء، إلى أن تنتهى إلى عراء أخير.

وتتحرك سامية، زمنيا، حركة مراوحة أيضا: على مستوى حاضرها الذى يتدفق فيه الزمن، ويمضى طولياً، قدما إلى الأمام، منذ اكتشافها هروب زوجها من السجن، ومشاركته فى رحلة المطاردة، وأيضا على مستوى استعاداتها المتكررة لماضيهما معا، ولماضيها الأبعد، السابق على التقائها به. تشكُّلا واكتمالا نهائيين، كما تنتهى إلى هذا الحاضر أيضا (فشروعها فى العودة إلى الرحم، ماضيها الأول، لايتم؛ إذ تعود مرة أخرى إلى عرائها الحاضر).

وخلال متوالية «المأوى/ العراء» على مستوى المكان، ومراوحة «الحاضر/ الماضى» على مستوى الزمن، يصاغ عالم الرواية محاطاً بهالة من التجريد. «فالمكان المرجع» يتلاشى (سوى من إشارات سريعة إلى «القاهرة»، ثم إلى «إحدى ضواحيها»)، و«الزمان المرجع» يتلاشى أيضا (إذ تغيب عنه كل إشارة يمكن أن ترتبط بفترة تاريخية، خارجية، بعينها). وبذلك التلاشى للمكان المرجع والزمان المرجع، لايبقى فى الرواية غير «مكان سامية»، «وزمانها»، الخاصّين، اللذين ينفتحان على أمكنة وأزمنة غائمة، غير محددة، أو يبدوان مستوعبين لكل مكان ولكل زمن. كأن رواية (صاحب البيت)، بذلك، تسعى إلى أن تصوغ، من اغتراب سامية الخاص، اغتراب الجميع؛ اغتراب مَن حولها، واغترابنا نحن؛ وكأنها تصوغ من معضلة سامية معضلة الإنسان كله.

- ٦ -

تتسائل سامية عن المكان كما تتسائل عن الزمن.

تلقى بنفسها فى السيارة التى تذهب بها، ورفيقيها، طرقات مظلمة فى ليلة ممطرة. ترى الأشجار تتراجع مدحورة إلى الخلف، وتندفع مع المندفعين فى الظلمة، وتتسائل عن مكان سوف تكون فيه: «إلى أين؟ لاتدرى» (ص ٦٩). وتلحظ سامية تسرب الزمن ومروره، وتتسائل: «ماعسى أن يصنع الزمن فى حبٍّ كحبها (...) أيكون دوام الحب مطلقا آخر من مطلقاتها؟» (ص ٥٢).

فى مكان سامية الخاص، تتوزع بين بيوت ثلاثة: أولا - بيتها الذى خرجت منه، ولم يعد هناك سبيل أمامها للعودة إليه؛ حيث أصبح هناك مطاردوها يراقبون وينتظرون - ثانيا - بيت أمها الريفى البعيد، رمز «الرحم الأول» الذى يراودها أحيانا برغم انقطاعها عنه، إذ تقفز إلى ذاكرتها صور مشبعّة بحنين ورفض، معا، لحضن أمها، وبئر السلم، وممرات البيت الملتوية، وحجرتها النظيفة، ولكنها لاتستطيع العودة إلى هذا البيت أيضا، حتى لو حاولت (وقد حاولت وتراجعت، بالفعل). وثالثا - البيت الذى اتخذته ورفيقاها مأوى لهم، وهو بيت حافل بأسباب الغموض والخطر، ويصاغ فى الرواية على أنه «مأوى مؤقت، غريب، الجيرة مظلمة من حوله (انظر ص ٢٣)، وعلى كل من يدخله أن «يتنكر» (انظر ص ٤٢)، وفيه تفقد «سامية» اسمها، هويتها، فتتحول إلى «زاهية». يلفّ الغموض هذا البيت، وهناك «شئ ماغريب فى المكان كله» (ص ٢٣). إنه، باختصار، بديل آخر عن السجن نفسه، فسوره «محكم وكأنه سور السجن» (ص ٤٤)، ويطل عليه برج حمام له عيون «لا تغفل ولاتنام» (ص ٤٥)، وتشعر سامية بداخله أنها «فى مصيدة» (ص ٢٥).

وفى زمان سامية الخاص، تشعر بتغير الزمن فى ماضيها المستعاد وفى حاضرها القائم. فى وقت مامن هذا الحاضر، كانت تتوق إلى زمنها القديم، وإلى الأمان الذى مابعده أمان (انظر ص ١٠)، ولكنها اكتشفت أن هذا الزمن قد ولّى، مرة وإلى الأبد، فى حاضرها الذى انتمت فيه إلى «زمن محمد»، ثم اكتشفت - مرة أخرى - أن «زمن محمد» يتغير بدوره إذ «راح الزمن الذى استطاع فيه أن يكمل جملة بدأتها هى..» (ص ٥٨).

مع هذا التغير، الذى يغدو فيه الحاضر ماضيا، وتتزايد فيه الحسرة على ماكان ولم يعد، تبدو التجارب التى تمر بها سامية، فى حاضرها، كأنها قد حدثت - بحذافيرها - من قبل، فى ماض سابق، غامض، كأن سامية واقعة فى «دوامة زمنية»، قائمة على دورة تبدأ لتنتهى وتنتهى لتبدأ من جديد: «وخطر لسامية (...) أن هذا، بكل تفصيل من تفصيلاته، حدث لها من قبل، متى وأين؟ لاتعرف» (ص ١٥)، و«خطر فى بالها أنها لعبت دائما لعبة صاحب البيت، متى وأين؟ لاتعرف» (ص، ص ٢٦، ٢٧)، و«وتأكد لسامية أنها عاشت هذا الموقف بالذات (...) أين ومتى؟..» (ص ٣٢).

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

فى الزمن الماضى القريب، كانت سامية تتحقق، تندمج فى الآخرين، من خلال اتحادها بمحمد، وكانت - بذلك - تصل إلى أوج اكتمالها، وتتمنى لو استطاعت «تأبيد» لحظات بعينها من الزمن: «ولم يدرك ولم تدرك أنها أوقفت الزمن لليلتها واحتضنت اللحظة بين جفنيها» (ص ٧١).

أما فى الحاضر، فلاشىء سوى تخبط توزعها بين زمن المأوى وزمن العراء. إنها، فى حاضرها، فى السيارة التى تنهب بها الطريق المظلم الممطر، أى فى عالم العراء، تتخيل - بطريقة «المونتاج المتوازى» الذى ينقل حدثين أو مكانين فى زمن واحد - البيت، عالم المأوى الضائع: «هم الآن فى بيتها، لابد أنهم كسروا الباب، كل الأبواب، وبعثروا الكتب والأوراق والملابس..» (ص ١٩). كما أنها، فى هذا الحاضر، فى البيت الآخر المؤقت (عالم المأوى/ العراء)، تتخيل نفسها فى زمن محتمل، سوف «تصبح/ ترجع» فيه إلى موطنها القديم، إلى الرحم الأول: «فى بئر سلم البيت القديم ستغمض عينيها وتغيب عن الوجود» (ص ٩٤).

- ٧ -

تبحث سامية، إذن، خلال الزمن الحاضر والزمن المحتمل، وأيضا خلال أمكنة المأوى والعراء، عما يمكن أن يعيد التجانس المفقود إلى عالمها، وعما يجعل عالم هؤلاء يتحد وعالمها.

ومن رحلة بحثها تعود سامية، فى النهاية، إلى الدائرة الأقرب؛ دائرة الرفاق، بكل ماتنطوى عليه من أسباب المطاردة وعدم الاستقرار، ليكتمل - بهذه العودة - انتماء سامية إلى هذه الدائرة.

عودة سامية الأخيرة، هذه، لاتتم إلا بعد مجاهدة روحية، وفعل بدنى صدامى عنيف (إزاء صاحب البيت، الذى تحول من شخصيته غامضة، ضبابية، إلى مصدر خطر وعائق حقيقى).

هذه المجاهدة وهذا الفعل، يعيدان سامية إلى دائرتها الحقيقية، ويعيدان إليها هويتها المسلوبة؛ إذ يعيدانها إلى «سامية» التى كانتها، من «زاهية» التى فُرضت عليها، كما يحررانها من مخاوفها؛ إذ يكشفان لها أن ماكانت تخشاه وتراه «رهيبا» ليس كذلك حقا؛ فأسراب الحمام الأبيض، فى سطور الرواية الأخيرة، بعد عودة سامية إلى «البيت - العراء»، وقيامها بفعل خلاصها من توزعها: «تتطاير من البرج الذى بدا من قبل رهيبا» (ص ١١٦).

لكن سامية تعود، إذ تعود، بعد أن تكون قد أدانت، إدانة واضحة، دالة عميقة، كل مايكرس المسافات، بمستوياتها، بين الفرد والجماعة، وبعد أن تكون قد أثارت، بطرائق متنوعة، ذلك السؤال القديم المتجدد؛ حول إمكان أن يعود - أو يغدو - الفرد جزءا حقا من الجماعة، أو حول إمكان أن يتحقق التناغم الكامل: **بين شجو الطائر وشدو السرب**. ■

* سلسلة «روايات الهلال»، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٤.



لوحة للفنان : محمود سعيد

أنوثة
الإبداع
وإبداع
الأنوثة

أحــــلام شــــهــــرزاد

وفـــــاء إبراهيم

في الذكرى العشرين لرحيل عميد الأدب العربي طه حسين، منذ عامين استحضرته في ذوقنا الأدبي حين كتبتُ عن «مفهوم الذوق الأدبي عند طه حسين»، واليوم أحاول أن أستحضره في فلسفة سياسة العالم الجديد. ففي سبتمبر من عام ١٩٤٢ ـ وفي رحاب القدس الشريف ـ بدأ الدكتور طه حسين في كتابة عمل قصصي صغير من نوع الفانتازيا FANTASIA سماه «أحلام شهر زاد»، استقبله القُراء منشورا في القاهرة مع أول عدد من السلسلة الثقافية الجديدة «إقرأ» كان ذلك في صباح الخامس عشر من يناير (كانون ثان) عام ١٩٤٣.

وتاريخ الأربعينيات من هذا القرن كان يشهد مخاض عالم جديدوليد، لم يخرج من رحم خروج كل وليد، بل خروج من أنقاض عالم سبقه أتت عليه الحربُ العالمية الثانية. وقد بلور الدكتور طه حسين نظرة سياسية أخلاقية لما سوف يكون عليه عالم ما بعدالحرب العالمية الثانية وهو يبنى «أحلام شهرزاد» مقارنة من ألطف المقارنات مدخلا وطرافة وتناولا بين الشرق والغرب في موقف، كُلٍ منهما من فلسفة السياسة في العالم الجديد الوليد.

كانت الدنيا مع الأربعينيات تشهد طورا جديدا من أطوار الحرب التى اندلعت منذ الثالث من سبتمبر عام ١٩٣٩؛ ففى عام ١٩٤٢ ـ وبعد الغارة اليابانية العارمة على ميناء بيرل هاربر الأمريكى في السابع من ديسمبر عام ١٩٤١ ـ قررت الولايات المتحدة دخول الحرب شريكة للحلفاء ضد المحور؛ وعندئذ بدأت تتجمع في الأفق نُذُر احتمالات جديدة لمسار الحرب ونتائجها، كان أبرزها بداية الانكسارات المتوالية لجبهة المحور وانحسار المد الألماني عن الساحات الأوروبية الأخرى وأيضا بداية تشكل القيادة الأمريكية لمعسكر الغرب، بما تعنيه هذه القيادة ـ أو تستتبعه ـ من قيادة أو سيادة مبادىء جديدة في السياسة والأخلاق تتويجا للديمقراطية والليبرالية وإرادة الشعوب في حياة سلام آمنة تُكفل فيها حقوق الإنسان في العيش الكريم. إن عصر مبادئ توماس چفرسُن (١٧٤٣ ـ ١٨٢٦) ـ ثالث رؤساء أمريكا في الفترة من عام



طه حسين

١٨٠١ إلى عـــام ١٨٠٩ - وبنود الماجنا كارتا - الصادرة فى إنجلترا عـام ١٢١٥ - على وشك أن تبـدأ فى بناء عالم جديد.

وكان حدس الأديب الأريب فى طه حسين على وعى حاد بهذا الطور الآخذ فى التبلور والذى يوشك أن يعم العـالم عن قـريب. وأراد أن يمهد للشرق العربى سبيل المشاركة فـيـمـا هو قـادم، فـأتى ذلك عن طريق مدخل طريف نبه فيه على اختلاف ما بين بيئة الشرق وبيئة الغـرب من حـيث الاسـتـعـداد الحضارى لقبول بذور الطور الجديد واستنباتهـا. وقد نأى الدكتور طه حـسين بنفـسـه عن الدعـائيـة المنبرية المباشرة، فهى ليست من الفن فى شىء، فـرأى فى الأمـر رؤية فنيـة تمثلت فى وضع نتـاج فنى من مـأثور الشرق فى سياقه الحضـارى على نحـو يكشف عن خصائص هذه الحضارة كشفا هو من الوضوح بما يغنى عن التعليق عليه وبيـان ضرورة تغـيـيـر هذه الخـصـال إذا أردنا أن يكون بيننا وبين روح العـصـرالجديد وصـال. فجاءت «أحلام شهرزاد» على ما جـاءت عليـه - منذ نصف قـرن مضى - توجيها فنيا رائعا للشرق نحو مطالع عالم جديد. وهو عمل رائع من أعمال الدكتور طه حسين القصصية، نستحضره لنثبت به أن الأديب الحق «رؤيـة هـاديـة على طريق التـقـدم» وهى رؤية تكتب لصاحبها البقاء بالفكر بعد الفناء بالجسد.

فى تبـدأ شـهـرزاد «أحلامـهـا» بعد الفراغ من قصصها. فقد انتـهت قصص شـهـرزاد مع الليلة الواحـدة بعد الألف، تاركـة عـقل الملك ووجـدانه فى اضطراب عنيف، إذ ازدحمت على فكره الخـواطر والفكرات، وكلهـا يطرح عليـه السؤال إثر السؤال. وهو يعيش حيرة الفكر العـاجـز عن بلوغ مـا ينشـد. وكـان فى حكايات الليالى الألف والواحدة مـا يكفى لإلهاء الملك وشغله بنفسه عن الآخرين وصرف طاقة التمزق فيه إلى مصرف غير الذى كانت تنصرف إليه.

ويضيق الملك بنفسه ذات ليلة، فينسل إلى غرفة شهرزاد وكان ذلك فى الليلة التاسعة بعد الألف - ويجلس على مقعد بعيد من سرير النائمة حريصا على عدم إيقاظها أو إزعاجها عن نومها. وقدّر بعد ساعـة أن عليـه أن ينسل عـائدا، لكنه عندما هم بذلك أجلسه صوت النائمة وقد

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

شرعت فى «حلم» تحكى فيه وتقول عن حكاية الأميرة «فاتنة» بنت الملك «طهمان ابن زهمان» أحد ملوك الجان مع خاطبيها من ملوك الجن وأمرائهم فى البر والبحر والجو. وقد ظلت شهرزاد تردد الحكاية فى «أحلام» وهى نائمة، بدءا من الليلة التاسعة بعد الألف حتى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف؛ وظلت خلال هذه الليالى تحكى وهى لا تعرف أنها تحكى، وظل الملك يسمع وهى لاتدرى أنه يسمع.

والحكاية تقول إن الملك طهمان ابن زهمان أحد ملوك الجان، كانت له ابنة واحدة فاقت كل أترابها جمالا وعلما وحكمة ورجاحة عقل، فتزاحم عليها ملوك للجن خاطبين ودها طالبين. أما هى فقد ازدرتهم جميعا وأبدت لهم الرفض، فانقلبوا عليها ساخطين، وأجمعوا أمرهم على جعلها من الصاغرين المقهورين. فتحالفوا على حربها وقهرها لواحدٍ منهم يأسرها فى قصره لعيشٍ ذليلٍ بعد أن تكون مملكتها قد خربت وسكنها الدمار وأكلتها النار.

وقد انتهى خبرُ هذا الاتفاق على شن العدوان إلى والد فاتنة، فذهب إليها جزعا يسألها أن تجنب الرعية ويلات حرب لا قبل لهم بها من جراء أمر لادخل لهم فيه. وقد سألها التضحية فى سبيل خلاص البلاد وسلام العباد. غير أن «فاتنة» لازمت الإباء والرفض، وأكدت لأبيها أنها تعمقت من السحر أسرارا ضامنة لها الظهور على عدوها أجمعين ورد كيدهم إلى نحورهم وردهم عن سعيهم خائبين ولها مقهورين. وأن ذلك كله سيكون دون جهد جيش ولا تعبئة شعب ولا تعريض مال أو عقار لخطر أو دمار، ودون أن يكون رعايا الملوك الأعداء ضحايا لترفِ سادتهم البغاة الطغاة بحيث لن يقع وزر العدوان وعقابه إلا على رءوس فاعليه ومدبريه وأصحاب المصلحة فيه.

وتأمر فاتنة وزير المملكة بإعلان الملوك الآخرين بأنها قبلت التحدى والتصدى. وما هى إلا لحظة أو تكاد حتى كانت الأرض تميد والبحار تثور بالموج وتفور والسماء تمتلئ برعد قاصف وبرق خاطف. ولكن مع كل هذا الهول، لا شىء يصيب البلاد أو العباد بضرر؛ فكل شىء يغلى مرجله دون أن يتعدى حدوده؛ فكان العدوان ثورةً من العجز تزأر بالخيبة. والأعجب من ذلك وأغرب أن المعتدين - بعد أن ثبت لهم عجزهم - لم يقدروا انسحابا أو عودة، فكأنهم شدوا إلى أماكنهم شدا لا فكاك لهم من قيده؛ ولذلك لما أسفروا لها فى طلب السلم، ردت عليهم سفراءهم معلنة لهم أن ملوكهم طغاة بغاة، شنوا حرب عدوان بدافع من شهوة شخصية لم تكن تخص إلا أشخاصهم، لذا كان السلم مطلبا شخصياً لهم، فإن شاءوه لأنفسهم فليسعوا له بأنفسهم أيضا، ثم يكون ميثاق عام ينص على ألا تتحرك الشعوبُ أو تدور فى فلك شهوات ملوكها، فثمة فرق وفاصل بين الخاص والعام، ولا تتحرك الشعوب إلا بدافع من الصالح العام ومن بعد فهم واستنارة، وهذا لا يكون إلا بأن تكون الشعوبُ شريكة فى الحكم، تراقب سلوك الحاكم من خلال ضوابط تشريعية أو دستورية تجيز سحب الثقة من الحاكم إن طغت الحقوق لديه على الواجبات، وإن طغت فرديته على روح المجموع. وبذلك يبدأ عصر فى الحكم جديد، يدور على مذهب فى فلسفة السياسة فريد؛ فالحكم لا يكون إلا بقيد من عقد أو تعاقدِ الشعب طرف فيه مع الحاكم، لتبدأ أنظمة الحكم الليبرالية والديمقراطية المقيدة بالدساتير والبرلمانات وأجهزة الرقابة الشعبية.

ويساوق الدكتور **طه حسين** بين حكاية فاتنة مع خاطبيها وبين حكاية **شهرزاد** مع رجلها **شهريار** - الأولى من خلال الأحلام وحديث النائمة، والثانية من خلال وقائع الحياة وحديث اليقظة -؛ ويرينا التباين حادا صارخا بين حاكم مترف نزق، لاتجده مشغولا إلا بنفسه، ولا ممعنا إلا فى لذاته، ومن حوله زوجة وحاشية يؤكدون نزقه ويدعمون أنانيته ويُخيلون له أن المُلْك إمتاع له وإشباع يقوده حسبما يتجه به نزقه، وفى المقابل امرأة أخرى تنبه كل ملك إلى واجبات المُلْك وضوابط السياسة والحكم. فكل واحدة من المرأتين تدل على روح حضارة مغايرة للأخرى مباينة لها.. فحضارة تخضع لفردية حاكمها وتدور على مدار نزقه، تعطيه

كل الحقوق ولا تقتضيه أية واجبات.. وحضارة تعلم حكامها أصول الحكم، وتلفتهم إلى الحدود بين الخاص والعام، ولاتضعهم فوق القانون، وترتب عليهم واجبات شارطة لما لهم من حقوق.

لكن الرواية لا تتركنا بغير أمل فى أن تصل رياح التغيير إلى «حضارة الحاكم» جارفة لها نحو «حضارة الشعوب». لقد بدأت لبنات الضجر وبذرات الضيق تنبت فى نفس شهرزاد (= روح الشرق) فبدأت تواجه نزق الملك بلفته إلى مسئولياته تجاه الدولة والناس، وضرورة الكف عما يصرف الحاكم عن الحكم وعما يضيع منه الوقت فى غير ما جعل له وقت الحاكم وشهريار تبدأ تملأ رأسه نوعية جديدة من الأفكار تلفته إلى فراغه، ليبدأ بذلك نوع من «التشخيص السياسى» POLITICAL DIAGNOSIS لمرضه النفسى وقلقه الميتافيزيقى وأزمته الاجتماعية.

من تسلية الملك إلى سياسة المُلك

لقد ظلت شهرزاد تحيى ليالى شهريار بسيل من القصص امتد ليملأ بالسمر «ألف ليلة وليلة». وكانت شهرزاد تباشر هذا القصص بقظانه وعن خطة مقصودة؛ فلقد كانت تدرأ عن نفسها شرور الملك ودمويته التى ساقت عشرات قبلها إلى حتفهن. وهذا يفضى إلى وضع «ألف ليلة وليلة» فى سياق سيكولوجى تقييمى تبدو معه على أنها تعكس «آلية» MECHANISM من آليات الجبن عن المواجهة والاستعاضة عن ذلك بتكتيك الإلهاء. فشهرزاد تخشى بطش الملك الذى يحركه فيه نزق خالص لرجل جعل نفسه فوق القانون، ثم راح يجعل من أزمته الشخصية «أزمة أمة» وعاش يخلط بين الخاص والعام، والفردى والجماعى، جاعلا - فى كل حال - الثانى تبعا للأول؛ ومع خشية شهرزاد بطش الملك جعلت القصص وقاءً بينها وبينه، وبذلك فهى لم تواجه نزقه ولكنها جعلت من نفسها ومن قصصها جزءا أساسيا أو محوريا فى نزقه؛ لقد تحولت شهرزاد - بتكنيك القصص - من «موضوع للنزق» إلى «وضع التوحد مع النزق»؛ وبقدر ما يكون «الموضوع» مستهدفاً، بقدر ما يكون مستقراً؛ فانتقال شهرزاد من «موضوع» إلى «وضع» هو انتقال بوجودها من «الاستهداف» إلى «الاستقرار». وبذلك تكون شهرزاد قد اختارت ألا تواجه نزق الملك بل أن تختفى فيه وتصبح جزءا منه بل ومقوما من مقوماته. وقد أدى هذا التكنيك دوره كاملا؛ فحافظ شهريار على شهرزاد حفاظه على نزقه، وأبقى عليها إبقاءه على نزقه. وكانت شهرزاد على وعى باختفائها فى نزق الملك ويجعلها من القصص وقاءً لها من دمويته الباطشة. وعندما استقامت لخطتها أهدافها، واستقر لها تأثيرها، كانت تدل عليها وتجاهر بها. فحين كان الملك يسألها «من أنت؟» كانت تجيبه صادقة: «أنا شهرزاد التى أمتعتك بقصصها أعواما لأنها كانت خائفة منك، والتى تمتعك بحبها الآن لأنها واثقة بك مطمئنة إليك... أريد أن أرى مولاى الملك راضيا سعيداً ناعم البال»(١)؛ فهى تقيم جوابها على ركيزتين: دورها فى «متعته» (وهو إختفاؤها فى نزقة)، ورغبتها فى أن ينشغل بذاته أو أن تعتقله ذاته لينجو الآخرون.

وكما قلنا منذ حين إن اختفاء شهرزاد فى نزق شهريار هو الذى جعله - على ضيقه بها «يجد سعادته فى هذا الضيق، ولذته فى هذا الألم، وراحة نفسه فى تعبها من هذا الغموض»(٢). وقد أتى ضيقُه بها من أنها «قد تركت فى نفسه وأمام عقله من الألغاز والأسرار ما يكلفه الجهد المضنى دون أن ينفذ إلى أعماقه»(٣)؛ ولكن مبعث الضيق ليس قائما فى هذا التحدى المعرفى الذى تفرضه عليه شهرزاد، وذلك الإحباط المعرفى الذى يحمله عليه هذا التحدى أو يضطره إليه، وإنما هو قائم فيما تفرضه عليه شهرزاد من جهد عقلى لم يألفه فى ظل وجوده الفارغ.

وكان ظفر شهرزاد بالسلامة نوعا من الخلاص الفردى، وليس الأمر كما كان يحلو لها أحيانا أن تصوره على أنه خلاصها الفردى هو الذى كتب للأخريات خلاصهن الجمعى. فالخلاص - كما توحى ارتباطاته اللفظية - انتهاء حقيقى لمصادر التهديد، وهو أمر لم يتحقق هنا؛ إن كل الذى تحقق هو إلهاء لنزق الملك دون إنهاء له. فمصدر التهديد لايزال قائما؛ هو الآن فى شغل يشغله عن

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

نشاطه الدموى، وهذا الانشغال إن زال عاد الملك إلى نزقه الدموى من جديد، لذلك كانت شهرزاد على وعى بأن قصصها للملك يجب أن يتوخى تحقيق أمرين:

الأول: أن يطول بحيث يطول معه وجودها مع الملك حتى يألفه أو يعتاده - وهو ما وصفناه منذ قليل بعملية التوحد مع نزق الملك والتحول إلى جزء منه.

والثانى: أن يعمل هذا القصص على إحالة الملك أمام ذاته إلى «إشكالية معرفية» تعتقله دائما داخل نفسه،حتى إذا ما انتهى القصص كان الملك قد دخل القفص - قفص الاعتقال داخل ذاته.

لكن هذه الخطة - على حصافتها - كانت تعمق فى الملك نزقه الذى كان يغريه بالتأكيد على الفردية والذاتية والشخصية والانشغال بها عما هوجماعى وموضوعى وعام. كما ظلت الخطة مهددة فى كل لحظة - خصوصا بعد الفراغ من القصص - بتقلب الملك وتغياره؛ فالنزق موجود والملك فى لهو عنه وسهو.

ومع هذا الخوف أنهت شهرزاد القصص وبدأت «الأحلام» و«أحلام شهرزاد» لم تكن إلا حكاية واحدة تختلف عن كل حكايات شهرزاد التى ألقتها على سمع شهريار؛ كانت قصص اليقظة مدفوعة بالخوف، وكانت أحلام النوم مدفوعة بالأمل والرجاء؛ كانت قصص اليقظة تختفى فى النزق دون أن تواجهه، وكانت أحلام النوم تنفصل عن النزق وتواجهه وتغالبه حتى تغلبه فى النهاية؛ كانت قصص اليقظة تسلية للملك، وكانت أحلام النوم تصلية لضميره؛ كانت قصص اليقظة حبساً للملك داخل ذاته، وكانت أحلام النوم إخراجا له كى يعيش وسط الناس وينفتح بذلك على الآخرين ويتحول إلى السياسة، ومن التحكم إلى الحكم.

وفى الموازنة بين قصص اليقظة - تلك التى امتددت لألف ليلة وليلة - وقصص الحلم - التى بدأت بعد انتهاء قصص اليقظة بثمانية أيام وامتدت لستة أيام - تظهر شهرزاد وقصصها اليقظان فى سياق حضارى هى نتاج له لازم عنه، إنها حضارة تعكس تسلط الفرد الواحد على الأمة، ووضعه لذاته عاليا فوق القانون، وتتويجه للنزق، وإسقاطه الخاص على العام وتسخيرالكل لذاته، ثم سخريته من الكل أمام ذاته، له حقوق يأخذها وليس عليه من واجبات يؤديها.

إن قصص اليقظة كانت تُلقى على أسماع ملك كل همة التأكيد على سعادته - «بلغنى أيها الملك السعيد» - وكان يتلى على أسماع ملك يسهر له الليل كله منصتا ويتولاه السخط عندما «يدرك شهرزاد الصباح وتسكت عن الكلام المباح»، وكأن الحكم وظيفة بلا أعباء، وهل لساهر الليل إلا أن ينام النهار؟.

إن شهرزاد لم تعد «امرأة» - فى رؤية **طه حسين** - بل عادت تصويراً أو أمراً لروح أمة تعيش فى ظل الخوف من نزق ملكها، وهو خوف يلتوى بها عن المواجهة إيثارا لخلاصها الفردى - لا كأمة بل كأفراد.. كل فرد على حدة - والعلاقة - فى هذه الأمة - بين الحاكم وذاته لا بين حاكم ومحكوم؛ وهو حاكم يتسلى ويتلهى دون أن يحكم ويدبر ويسوس وفقا لقواعد تفلسف الحكم والسياسة جميعا، كما لم تعد شهرزاد أيضا - فى رؤية **طه حسين** - «امرأة واحدة» بل عادت «جنسا عاما» إنها كل النساء اللاتى قهرتهن حضارة مستبدة، تعطى الوجود الحق والحرية والتعبير لغير جنسها، وتجعلهن تبعا ومتاعا؛ حضارة لا تعرف المرأة إلا شيئا من اثنين: إما موضوعا لنزق الرجل، وإما جزءا من نزقه؛ لا تشارك بل تبارك، ولا تشاور بل تساير.

أما «أحلام» شهرزاد فهى ليست من حكيها وليست من عالمها؛ إن شهرزاد فى هذه «الأحلام» مجرد «روح وسيط» ينقل عن عالم آخر ليس من تدبيجها ولا من ابتكارها؛ إنه عالم آخذ فى التبلور والتطور وفق مقولات جديدة عليها مدارالحكم وفلسفته؛ عالم لا يضيع فيه الملوك الوقت فى غير الحكم، ولا تقوم لهم قِبَل الناس حقوق إلا إذا قاموا للناس بالواجبات، ويدركون ضرورة الفصل التام بين الخاص والعام، والإرادة فى ممالكهم لشعوبهم، إنها حضارة الشعوب والمشاركة فى الحكم. وإن عالما كهذا هو - لدى المقهور - «حلم».

وقد أحس شهريار وهو يسترق السمع إلى أحلام شهرزاد أن مادة قصص الأحلام مغايرة فى طبيعتها لمادة قصص اليقظة؛ «إنه يجد فى قصص شهرزاد ما كان فى حاجة إليه من نسيان نفسه ونسيان الناس والتجرد من هذا العالم الثقيل عليه البغيض إليه... كان ذلك شأنه حين كانت شهرزاد تمتعه بقصصها اليقظان. فأما هذا القصص النائم فإنه لا ينقع له غلة ولا يشفى له صدى، وإنما يزيده ظمأ إلى ظمأ وتحرقا إلى تحرق»(٤).

كان شهريار يلازمه شعور بغموض نظرة شهرزاد إليه، وكان يلازمه سؤال عن ماهية شهرزاد. ولم يكن يسألها أن تجلى له غموض نظرتها، وكان يسألها أن تميط له اللثام عن غموض وجودها. وهو ربما فعل ذلك لواحد من سببين:

١ - إما لعلمه بأن الغموض فى نظرتها ليس إلا انعكاسا لغموض فى وجوده هو، فيكون فى تجنبه السؤال عن غموض نظرتها تجنب ضمنى لمواجهة غموضه الخاص، ذلك الغموض الذى ينبع من فراغه الوجودى.. إنه لو حل اللغز فى غموض النظرة لكان عليه أن يواجه خواءه.. لهذا فهو لم يسأل.

٢ - وإما لتصوره أن فى حل لغز غموض الوجود والغاية فى شهرزاد حلا ضمنيا للغز غموض النظرة فيها.

إن الفرض الأول مبنى على تحرج شهريار من مواجهة فراغه، فلم يسأل عن الغموض فى النظرة وإن بقى إحساسه به. والفرض الثانى مبنى على أن الكلى يغنى عن الجزئى لأنه يشمله وزيادة؛ وبحيث تصبح الدلالة بين الكلى والجزئى دلالة داخلية لا تجاوز دائرة شهرزاد إلى دائرته هو، لذا اجترأ على السؤال عن الوجود والغاية دون أن يجترئ على السؤال عن الغموض والنظرة.

غير أن الواقع - الذى تمسه شهرزاد مسا خفيفا فى مداعبة لا تخلو من معاتبة - يشهد على إدراك شهرزاد لخواء الملك. إذ عندما صادفته فى منتصف النهار يهيم فى حديقة القصر متبطلا عاطلا راحت تسأله فى مزاح: «كيف أراك فى هذا المكان من جنة القصر حين كان ينبغى أن أراك فى غرفتك تتهيأ للخروج إلى حيث تستقبل وزراءك وتصرف أمور ملكك؛ أو أراك قد خرجت مبكرا فأقبلت على شئون الدولة تصرفها حفيا بها منكبا عليها؟»(٥).

والفرق بين الحياة الخواء والحياة الملاء، أن الأولى تمتد فى بعد واحد، فكل الخواء خواء؛ أما الثانية فثرية بالأبعاد، فإن الملاء داخلها يكشف عن كل الأبعاد فيها. لذا كانت دعوة شهرزاد لشهريار أن «عش بحسك وقلبك وضميرك»(٦) هى دعوة منها له أن يهجر حياة البعد الواحد الفارغة إلى حياة الأبعاد المتعددة المليئة.. إن إدراكها لخوائه حاد جاد.

وفى فانتازيا رائعة يطلعنا الدكتور طه حسين على خطة تربوية عزمت شهرزاد على إنفاذها، الأساس فيها أمران: لفت الملك إلى ضرورة التغيير، ووضع الملك فى مواجهة مباشرة أمام تاريخه وخوائه. وكانت شهرزاد قد وعدت الملك - فى جد موهت عليه بهزل - أن تطببه وأن تبرئه من علة الأرق والقلق؛ ويبدو أن ماراحت تخطط له ليس إلا خطة العلاج الذى وعدت به. فهى تبدأ بلفته إلى خوائه الداخلى، مستخدمة فى ذلك مناهج العقل والمنطق فى تقرير الحقائق. فبقياس الغائب على الشاهد، تقف به أمام غرفة من غرفات القصر، وتقول له: «ستعلم يامولاى أنك لا تعرف من قصرك هذا إلا أقل ما فيه. وإنى لأرجو أن يدعوك هذا إلى التفكير فيما تعرف من أمور الملك والرعية؛ فإنك إن جهلت من أمر قصرك وحاشيتك أيسره كنت خليقا أن تجهل من أمر ملكك ورعيتك أكثر مما تعلم»(٧). ثم تلفته من طرف خفى إلى أن مرجع هذا الخواء إلى «العزلة» عن واقع الناس، فتقول: «وما أعرف يا مولاى غرورا كغرور الذين ينهضون بتدبير أمور الناس وهم لا يعرفون من دخائل هؤلاء الناس شيئا»(٨)؛ فالمعرفة المطلوبة هنا هى معرفة «واقعية» تتحقق بالاتصال المباشر بموضوعاتها، وليست من النوع «المثالى» الذى يتحقق بالإغراق فى التأمل والانغلاق على الذات. وهكذا وإلى هذا الحد - تكون شهرزاد قد حددت للملك - بالتلميح دون التصريح - الخطوط العامة

لتناقضه المعرفى مع متطلبات وظيفته. وينشأ عن هذا التشخيص الحاجة إلى التغيير ضرورة، «فما ينبغى أن تجرى الأمور على ما تحب دائما»(٩)، وهو تغيير فى نمط التحصيل، «العلم لا يبلغ إلا بعد الجهد فى طلبه واحتمال العناء فى تحصيله»(١٠)؛ وهذا يعنى ضرورة العزوف والكف عن «المعارف الجاهزة»، وكأن **شهرزاد** تقول له: لا قصص بعد اليوم، وعليك أن تنزل إلى أرض الواقع تعانى على أديمها جهد الامتلاء بالخبرة.

وتدخل به إلى الغرفة وكانت قد هيأت له فيها احتفالا ترقص له فيه وصيفات رائعات بارعات، على نغمات تسمع ولا ترى آلاتها، تملأ جو المكان ولا يحدد لها مصدر تأتى منه أو منتهى تنتهى إليه. وأياً ما كانت تقنية الأداء فى هذا الأمر أو الحيلة فى عمله، فإن الهدف الرمزى هو تعويد الملك على الانتباه إلى الواقع خارج ذاته، وفى عملية توسيع لهذا الواقع تختفى حوائط الغرفة وسقفها، ويصبح المكان روضة فسيحة تكتنفها بحيرة من جميع أقطارها إلا واحداً، وفيها تسبح مواكب من زوارق على متنها فتية وفتيات قد امتلئوا بالحياة وامتلأت بهم الحياة، قالت له **شهرزاد** عنهم إنهم من نجوا من بطشه. ثم يختنق مجرى البحيرة ويضيق عن نهر قد تقاربت حافتاه، وقد نبتت على الضفتين كلتيهما أشجار ضخام ذوات فروع طوال ثبتت عليها طير خضر تنوح بالغناء أو تتغنى بالنواح، وقد عمها جميعا بؤس ويأس، وقالت له **شهرزاد** إنهم أرواح من اقتضب بطشه أعمارهن من العذارى. وقد أرادت **شهرزاد** من وراء هذا كله أن تطلع الملك على إثمه كما أرادت أن تطلعه على زيفه؛ فهو قاتل لهذه الأنفس مغتال للحياة فيها، وهو ليس ملكا «سعيداً»، لأن السعادة ليست شيئاً يئول بالميراث، كما أنها ليست من لواحق الجاه والثراء، بل إن السعادة أن تمتلأ بالحياة (= خبرات الواقع) وأن تمتلأ بك الحياة (= الفاعلية والأداء)، ومن كان غفلا من هذه وتلك كانت السعادة فيه عطلا وباطلا.. فلا سعادة مع الخواء.

عندئذ تبدو هذه الرحلة أنها كانت رحلة داخل الذات، اطلع فيها الملك على تناقضه الذاتى (= السعيد الخاوى)، وهو يدرك هذا كله إدراكا مختلفا؛ فهو «يفتح عينيه ويقلبهما فى كل وجه ليرى نورا لا يشبه النور وظلمة لا تشبه الظلمة. أنائم هو أم يقظان؟ أحالم هو أم عالم؟ أعاقل هو أم مجنون؟ ... يحس نفسه كما هى، ويحس الأشياء من حوله كما هى.. إنه ينكر هذا الطور من أطوار الزمن الذى لا يشبه النهار كما عرفه ولا يشبه الليل كما ألفه... أفق يا مولاى من نومك إن كنت نائما، ومن يقظتك إن كنت مستيقظاً، فلست فى عالم الليل والنهار، ولست فى عالم النوم واليقظة، وليست فى عالم الحلم والعلم، وإنما أنت فى عالم يختلط فيه هذا كله، ويشتبه فيه هذا كله، ولا تميز فيه إلا نفسك»(١١). ومن أول شعاع للفهم الصادق بأن المُلك لا يضمن - أو لا يتضمن - السعادة، اكتشف أن العلاقة بين المُلك والسعادة منفكة، فتحرك ضميره برجاء صاغة قائلا «أليس يمكن أن ننأى عن هذا القصر إلى آخر الدهر؟»°.

ويدرك **شهريار** من حلم **شهرزاد** - على لسان «فاتنة» بنت طهمان ابن زهمان ملك الجان أنه خواء حتى من المُلك، «فإن للمُلك حقوقه.. لكن هذه الحقوق رهينة بواجبات ينبغى أن تؤدى، فإذا ضُيِّعت الواجبات أهدرت الحقوق»(١٣).

وتصحو **شهرزاد** من آخر أحلامها، وقد اتحد فيها «الوعى» باللاوعى، أو اليقظة بالحلم، فيكون ذلك إعلاناً صريحاً بانتهاء مرحلة «تسلية الملك» والاختفاء فى نزقه، إلى مرحلة «تبصرة الملك بسياسة المُلك»، وإشهاده على خوائه الذى بدأ يدركه من نفسه، فإذا **بشهرزاد** تصحو من آخر حلم لها، وتذهب إلى **شهريار** فى غرفته وقد علا النهار وانقضى أكثره، لتقول له فى يقظة استمدت مادتها من الحلم، أو فى وعى توحد مضمونه مع اللاوعى: «لشد ما هانت عليك أمور الملك يا مولاى! ألم تحاسب نفسك على هذا الوقت الطويل الذى أنفقته فى غير شئون الملك؟ ألم يخطر لك أن للشعب حقوقاً يجب أن تؤدى إليه، وأن أوقات الملوك ليست

خالصة لهم من دون الرعية؟»(١٤).

الخصائص الاستاطيقية للأسلوب

أما عن الأسلوب فهو أية من أيات البيان العربى، تلمس فيه الجمال صورا فنية تثرى القدرة على التخيل وتشكيل الإحساس وصبغه بلون العاطفة المطلوبة، وتحس فيه الجلال من خلال قدرة اللغة - عند طه حسين - على التشخيص Per-sonification والتجسيم Embodi-ment، فأنت - مع هذه اللغة - تجد خطاباً يحرك فيه كل الحواس: فترى وتسمع وتلمس وتشم وتذوق، بل لقد بلغ تمكن طه حسين من أدواته اللفظية حداً جعله يطوع اللغة - وهى من أدوات الفنون الزمانية Temporal Arts - بحيث تكتسب على يديه «بعدا مكانيا» Spatial Dimension، يكثفه إلى حد يجاوز به القول بأن اللغة تخلق فى القارئ الشعور بالمكان. إنك - فى «أحلام شهرزاد» - واجد نوعا فريداً من «المعمار اللغوى» أو «العمارة اللغوية» linguistic Archi-tecture مما أتاح لهذا العمل أن يشارك فى التعبير عن الجليل The Sublime - وهو موضوع التعبير فى الفنون المكانية Spatial Arts إلى جانب أصالته فى التعبير عن الجميل The Beautiful. وقد اعتمد طه حسين فى بناء الأسلوب - فى هذا العمل - على عدد من المقومات، لعل من أهمها ما يلى:

أولا: على مستوى اللفظ:

١ - الجرس اللفظى الموحى.
٢ - المزاوجة اللفظية.
٣ - التوزيع الجمالى للمفردات.

ثانيا: على مستوى العبارة:

١ - البناء الدلالى.
٢ - البناء الجمالى.

ثالثا: على مستوى الصورة الفنية:

١ - التشخيص والتجسيم.
٢ - تكثيف الوصف وتلاحقه.
٣ - التحليل والتركيب.
٤ - التوزيع المتوازن للصور الفنية وخلق الإحساس بالمكان.

وفيما يلى كلمة نشرح بها مجمل كل واحدة من الخصائص السابقة:

أولا: على مستوى اللفظ:

١ - الجرس اللفظى الموحى:

يوظف طه حسين خاصة الجرس الصوتى للفظ Timbre أو للألفاظ توظيفاً تصويرياً رائعاً، فكأن الألفاظ لم تعد كلمات بل «مؤثرات صوتية» مصاحبة لدراما الأحداث كمصاحبة الموسيقى التصويرية لما فى الأعمال الدرامية التى تقدمها الإذاعة المسموعة أو المرئية أو السينما.

فها هو ذا يصف مشهد الغارة التى شملت المدينة من كل أقطارها دفعة واحدة، دبرها ملوك الجن مجتمعين على المملكة التى تسكنها «فاتنة» ابنة طهمان أحد ملوك الجان تلك التى تأبت عليهم خاطبين فجاءوها أعداء ضاربين. فقد جاء وصفه هكذا: «فإذا الأرض تميد، وإذا الجو يكفهر، وإذا ظلمة قاتمة تريد أن تأخذ المدينة من جميع أقطارها، وإذا بسحب متراكمة متراكبة تظهر فى السماء مرسلة فى الجو بروقاً خاطفة ورعوداً قاصفة»(١٥). إن الألفاظ التى عليها المعول فى بناء هذا الوصف هى ذات خاصية تصويرية عالية، فاسمع لوقع لفظة «تميد» تجد معه أنها لفظة محاكية للفعل الدالة عليه، وهو فعل جامع بين التحطيم تسمع تكسراته مع التاء، والتهاوى تسمع حركته فى إمالة الياء للميم قبلها،والارتطام تسمع دويه مع الدال الخاتمة. وأيضا اسمع لفظة «يكفهر» فهى كلمة تستحضر إلى العين منظرا مغبرا يزكم الأنف برائحةترابية، ولا يتركك الكاتب مع كلمة «الظلمة» بلا وصف، بل هو يعمد إلى وصف الوصف بما يكثفه ويغلظ من قوامه، حتى تعود

العبارة الوصفية جرماً ثقيلاً يثقل على النفس بوطأته، فالظلمة قاتمة، والسحب متراكمة متراكبة، فدل ذلك على احتشادها وسمكها طبقات تطوهن طبقات، فتولد مع تتابع لفظتى «التراكم» و «التراكب» إحساس أو شعور عميق بالوطأة والرزوح والثقل. ثم تدهمنا لفظتا «خاطف» و«قاصف» فى وصف البرق والرعد، فنعيش السرعة مع الضجة. ثم إن القارئ للعبارة كلها يشعر معها بسرعة الحركة فهى عبارة خالية من التكرار، بل هى نبضات انتقاليةسريعة، تتناثر فيها ألوان الموقف سوداء دكناء فى جهة، مومضة شهباء فى أخرى، مع وجود خلفية من الضجيج والاضطراب والازدحام.. لم يعد الأمر كتابة بل رسماً بالكلمات.

وثمة تأثير صوتى آخر رائع يرد مع وصف **طه حسين** لحركة الرياح الثائرة الهوجاء التى كانت تهب على مدينة الملك طهمان كجزء من أجناد أعدائه من ملوك الجان تريد أن تجتاح المدينة اجتياحا، فهى «لها أحياناً كهفيف الأغصان، وأحيانا أخرى فحيح كفحيح الحيات، وأحيانا أخرى صفير مخيف، وأحيانا أخرى زئير مزعج»[١٦].

هذا الوصف يقوم على رباع من الصفات، فالريح موصوف صوتها بالهفيف ثم بالفحيح ثم بالصفير فالزئير، وقد راعى الكاتب فى إيرادها التدرج فى الشدة، فحركة الريح - فى الطبيعة - حركة متدرجة من الضعف إلى العنف، ومن اللين إلى الشدة، فمن هفيف إلى فحيح، ومن صفير إلى زئير، فالإيراد هنا «ترتيب لدرجات الحدوث، يطابق الواقع»، وفى الانتقال الصوتى من «هف» إلى «فح» محاكاة لحركة الريح من الخفة إلى الشدة. ومن الصفير إلى الزئير ينقلك التحول من جرس الصاد إلى ذبذبات الزاى إلى زيادة كم التوتر فى الحدوث، وهو توتر تستأنفه الزاى عن الصاد، ويضيف إليه الهمز قوة دفع تدلك على عنف الحركة هنا عما كانت عليه هناك.

٢- المزاوجة

بين الألفاظ:

ويمتاز الأسلوب عند **طه حسين** بالمزاوجة بين الألفاظ، الأساس فيها «الحروف المتصاقبة»، وهى تلك الحروف المتقاربة أو المتشابهة من حيث النطق كالقاف والكاف، والثاء والفاء، والتاء والطاء، والسين والصاد، والدال والضاد. والمزاوجة بين لفظين - على هذا الأساس - من شأنها خلق توقيع جمالى فى السبك اللغوى، كما أنها تغرى الذهن على مطالعة شبكة العلاقات الداخلية لبنية المعنى بين الألفاظ، ورد كثرتها إلى وحدة يكون عليها مدار المعنى فى الألفاظ. من ذلك:

أ- المزاوجة بين «فطنة» و «فتنة» عند وصفه لفاتنة بنت ملك الجان طهمان ابن زهمان. فإن تخفيف الطاء فى «فطنة» إلى تاء فى «فتنة» ينقل الروعة والتوقد والجمال من العقل إلى الشغل، ويدل على وحدة المدار الذى عليه يدور المعنى فى اللفظين مع تغاير جهة انصراف المعنى. وينشأ عن ذلك شعور بالجمال لا يرجع إلى مجرد المجانسة الصوتية Alliteration الناشئة عن التصاقب، بل إلى المجانسة فى المعنى العلاقة الداخلية لوحدة المعنى بين الألفاظ، مما يعطى قوة للتشكيل الجمالى للغة.

ب - ونجد مثل ذلك فى المزاوجة بين « ارتاعوا » و « التاعوا » فى وصف ملك الجن طهمان لحال رعيته من سماع نبأ إعلان الحرب، فثمة بين اللفظتين جناس ناقص حيث حلت اللام فى الثانية محل الراء فى الأولى، وبين الراء واللام تصاقب أو تقارب صوتى، ولذلك دار المعنى فى اللفظتين على أصل واحد هو الاضطراب الشديد، فى الارتياع يحل ظاهراً، وفى الالتياع يحل باطنا، اضطراب يظهر مع الراء ويبطن اللام. ألا تشعر- مع ذلك اللعب بالحروف - أن التشكيل اللغوى صار «عزفاً بالكلمات»، وأن الجملة اللغوية صارت أقرب إلى الجملة الموسيقية وأن الحروف الهجائية صارت تلعب دور النغمات فى السلم الموسيقى؟ . إن **طه حسين** يتحدى اللغة كوسيط مادى فنى تحديا يوسع به من إمكانيات هذا الوسيط medium فى التعبير، وهذا ما يميل بنا إلى الزعم بأن التشكيل

الجمالى للغة كان هدفاً أساسياً فى أعمال **طه حسين** الفنية، وليست المضامين - فى هذه الأعمال - فى قواة التشكيل الجمالى للغة، ويشهد على ذلك إحساس القارئ الجيد لهذه الأعمال بتفوق التشكيل الجمالى للغة فى العمل الفنى على مضمونه عند **طه حسين** .

ومن نماذج المزاوجة الجمالية أيضاً، تلك المزاوجة التى تتكرر لديه بين «الروع» و « الروعة» فالروع هو اضطراب النفس بخوف تخالطه دهشة، أما الروعة فهى اضطراب النفس بإعجاب تخالطه دهشة فالروع خوف مندهش، والروعة إعجاب مندهش. والفارق النحوى - الظاهرى - بين اللفظتين هو أن « الرَّوع» على التذكير وأن «الروعة» على التأنيث، وكأن غلظة المذكر وصلابته وقسوة الطبع فيه استقامت مع استجلاب الخوف والخشية والرهبة، فلما حلت تاء التأنيث صرفت عن اللفظ خشونة المذكر وتجهمه فانصرف اللفظ عن معنى الخوف، وانصب مع علامة التأنيث فى حال من الإعجاب تطرب لها النفس وتبتهج. ألا يشهد ذلك مؤكدا على أن جماليات العمل الفنى عند **طه حسين** تنبع من التشكيل اللغوى وليس من المضمون الفكرى؟.

٣ - التوزيع الجمالى للمفردات:

ونلحظ فى البناء اللغوى عند **طه حسين** اهتماماً كبيراً بحسن توزيع المفردات والحروف فى الصياغة اللغوية، وكأنها فصوص فى يد صائغ ماهر يرصع بها فى توازن جمالى بديع، يتحول معه الأداء اللغوى إلى إيقاع منضبط يحملك على حب قراءتك للنص فى القالب الذى أراده الكاتب تماماً. فمن ذلك مثلا:

أ - فى وصفه للتكوين النفسى لفاتنة - بنت ملك الجان - يقول: «لا تؤمن بأحد ولا تطمئن لأحد ولا تستريح إلى أحد»(١٧). أرأيت إلى التوزيع الجمالى لحروف الجر - الباء واللام وإلى - مع كلمة «أحد» واستمع إلى الإيقاع الذى يوقعه اقتران حروف الجر مع اللفظة نفسها فى الجملة بما يؤدى إلى تحديد وتنظيم العلاقات داخل الجملة الواحدة، وهى علاقات يؤسس عليها « معماره اللغوى » . ونجده يكرر هذا التوقيع أو التوزيع الجمالى لحروف الجر مع تثبيت ضمير المفرد الغائب، حين يقول: «رفيقة به باسمة له مطيلة النظر إليه»(١٨) .

ب - وإذا كان التوزيع الجمالى للمفردات فى النموذج السابق يعتمد على تكنيك «الثابت والمتغير» لخلق إيقاع موسيقى فى الصياغة، فثمة تكنيك آخر للتوزيع الجمالى للمفردات فى أسلوب طه حسين الأدبى يمكن أن تصفه بأنه تكنيك «التوزيع المتناسب للعلاقات». اقرأ ما تتحدث به **شهرزاد** إلى **شهريار** فى ردها على سؤاله لها «من أنت؟» فتقول: «أنا أمك حين تحتاج إلى حنان الأم، وأنا أختك حين تحتاج إلى مودة الأخت، وأنا ابنتك حين تحتاج إلى بر البنت، وأنا زوجك حين تحتاج إلى عطف الزوج، وأنا خليلتك حين تحتاج إلى مرح الخليلة»(١٩) . أرأيت إلى هذا «التفريد» «الاختصاص»، إنها عبارة تنظم عالم الوجدان كله، وترجع بكل عاطفة إلى جهة الاختصاص فيها فى صورة معادلات جزلة: [الأم=حنان.. الأخت = مودة .. الابنة = بر.. الزوجة = عطف.. الخليلة = مرح]. إنها «عبارة خريطة» - Phrase Map توزعت عليها المفردات توزيعاً جمالياً يرجع إلى توازن العلاقات توازناً نسبياً، وهنا نجد أن «الشكل الجمالى» قد تحول إلى «مضمون» أو - ولعل هذا هو الأدق - لقد أصبح الشكل الجمالى مضموناً لذاته، ذلك لأن العلاقات الضابطة لتوزيع المفردات - وهى «الشكل» - هى أيضاً مضمون العبارة. لقد بدأنا بذلك ندرك أن اللغة عند **طه حسين** قد كانت تمثل فى العمل الأدبى «الشكل» و«المضمون» جميعاً، فهو يصنع باللغة «شكلا» ويجعله موضوعاً أو مضموناً فى البنية اللغوية.

ج - وثمة للتوزيع الجمالى للمفردات تكنيك ثالث عند **طه حسين**، هو - هذه المرة - «التناسب» فى هذا التكنيك يتم التوزيع على أساس تناسب

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

المفردات القائم بين المفردة والأخرى لوجود عامل مشترك ضمني هو الأساس في وجود هذا التناسب، والكاتب لا يفصح عن هذا المشترك الضمني المحقق للتناسب، فيؤدي ذلك بالقارئ إلى التفكير في منطق البناء اللغوي، والعمل على استكناه ما هو ضمني في البناء، ومتى وصل إلى الكشف المعقول عن ذلك أحس - إلى جانب غبطة الاكتشاف - غبطة مشاركة الكاتب فكره وإبداعه، فيحقق طه حسين بهذا التكنيك الكيفية التي يكون بها التلقي الفني إبداعاً ثانياً RE-Creation . وترى نموذج هذا التكنيك في العبارة التي يجريها طه حسين على لسان طهمان ملك الجان وهو يصف لابنته «فاتنة» التكوين النفسي للملوك الذين لا يقيمون للرعية وزناً ولا يحسبون لها حساباً.. يقول «أصبح الشذوذ لنا طبيعة، والجموح لنا فطرة، والاستبداد بالحياة والأحياء لنا قانوناً»(٢٠). إن هذه العبارة لا تستقيم في إدراك القارئ وذوقه بغير بيان التناسب بين: «الشذوذ والطبيعة» و«الجموح والفطرة» و«الاستبداد والقانون».. ما هو العامل المشترك المحقق للتناسب بين كل لفظتين في الأزواج الثلاثة السابقة؟ فإن قُدّر لعقل القارئ أن يهتدي إلى أن المشترك بين «الشذوذ والطبيعة» هو أن يكون الشذوذ كالطبيعة «أصلا» والمشترك بين «الجموح والفطرة» هو أن يكون الجموح كالفطرة «حركة تلقائية» والمشترك بين «الاستبداد والقانون» هو أن يكون الاستبداد كالقانون «قاعدة مشروعة»، هنا يضع القارئ يده على ثلاثة مُعادلات جديدة هي: «الشذوذ أصل» وهذا يساوي أن يكون الانحراف عن الأصل أصلا. و«الجموح تلقائية» وهذا يساوي أن يكون الخروج على التلقائية تلقائية.. و«الاستبداد قاعدة مشروعة» وهذا يساوي أن يكون نقيض المشروع مشروعاً. لقد خجلت في عقل القارئ الأسس المنطقية والسيكولوجية للتناسب بين ألفاظ العبارة حين أدرك ما يحققه هذا التناسب من إبراز للتناقض في السلوك وتعارض الواقع مع الحقائق. وبذلك تكون عملية تشكيل ماهية التعبير وروحه ثم العمل على إبراز ذلك كله شركة بين الكاتب والقارئ، تبدأ مع إبداع الكاتب، وتكمل مع إبداع المتلقي... ألم نقل إن التلقي إبداع ثان؟!!

ثانياً - على مستوى العبارة:

١ - البناء الدلالي :

ويتوخى طه حسين في بنائه للعبارة أن تكون دالة indicative على الحالة أو الحال المقصود إبلاغها لوعي القارئ أو إدراكه. فهو عندما يصف دخول شهريار في النوم من حيث لا يدري، فإنه يدل على ذلك بعبارة تقول: «لم يكد يطمئن في مجلسه حتى غاب عن نفسه أو غابت عنه نفسه»(٢١)، إن هذا التردد في تحديد فاعل بعينه لفعل بعينه، كاف في الدلالة على غياب رصد الوعي للموقف حال حدوثه، وهو ما يحدث لكلٍ من غشيه النوم فلا يدري أجاءه النومُ هاجماً عليه أم أن النفس سعت إليه ؟ بذا أنت لا تقرأ عن نوم أتى لا تعرف كيف، بل تعيش بحران النوم وخدر النعاس.

وفي موضع آخر يتتبع طه حسين شهريار الملك وقد خرج من القصر إلى حديقة القصر المترامية الأطراف يروم منها موضعاً بعينه، فهو يمشي «حتى إذا بلغ من جنته مكاناً بعينه انحرف إلى شماله فمضى في ممر ضيق ضئيل تحف به من جانبيه أشجار ضخام في الفضاء طوال في السماء، قد تضامت غصونها واختلطت أوراقها حتى انعقد منها سقف كثيف لا ينفذ منه ضوء الشمس إلا ضئيلا هزيلا بعد مشقة شاقة وجهد جهيد. والملك يمضي أمامه في هذا الممر الضيق كأنه النفق، حتى إذا مشى غير قليل انفرجت هذه الشجرات الملتفة المتكاثفة قليلاً قليلا حتى جعلت بينها مكاناً فسيحاً قد فُرش بالعشب المتكاثف وقامت في أطرافه نجوم وأزهار لاذت بهذه الأشجار الضخام الطوال كأنها تحتمي بضخامتها وطولها من العاديات، هناك وقف الملك

فأطال الوقوف، وتنفس هذا الهواء العذب الرطب فـأطال التنفس، ثم جلس على الأرض متهالكاً متثاقلا.(٢٢).

إن هذه العبارة ـ من أولها إلى آخرها ـ لا تصف ظاهر المكان، لكنهـا تصف باطن الحال النفسية للسائر فى المكان، إذ ندرك ذلك من البنية الدلالية للعبـارة وقرائن هذه البنية، فما إن يعلمنا الكاتب أن نجـوم المكان وأزهاره «تحـتـمى» بضخامة الأشجار وطولها من عاديات، حـتى تكون لنا من ذلك دلالة على أن الملك لم يكن يروم من المكان منتجعاً بل ملجأ وملاذاً، وهذا لا يكون إلا لمن كريت ذاته وانزعـجت نفسه، فدل ذلك على أن «الضـيـعـة» لم تكن فى المكان بل فى النفس، وأن الظلمة لم تكن حالة بالمكان بل قـارة فى النفس، وأن «التـشـابك والاختلاط» لم يكونا فى أغصان وأوراق بل فى خواطر وأفكار. وينسجم هذا كله مع مـا آتاه الملك من جـذب لنفس طويل ووقـوف طويل ثم تهـالك مـثـقل إلى الأرض. إن مبعث القوة والجمال فى هذه البنية الدلالية قائم فى دلالة «المباشر» على «غـيـر المبـاشـر»، و«الظاهر» على «البـــاطن»، و«المادى» على «المعنوى» و«الطبيعى» على «النفسى».

وفى وصفه للريح المغيرة على مدينة الملك طهمان يذكر درجات الشدة فى هبـوبهـا بالاســتـدلال على ذلك من أصواتها، «فلها أحياناً هفيف كهـفيف الأغصان، وأحياناً أخرى فحيح كفحيح الحيات وأحياناً أخرى صفير مخيف، وأحياناً أخرى زئير مزعج،(٢٣) فـوجـه الإبـداع الدلالى هنا هو أنـه جـــعل الاستدلال على حركة الرياح كله سمعياً (هفيف ـ فحيح ـ صفير ـ زئير) فـدل بذلك على توارى المراقب وقِـاءً لنفسـه من التعرض لدفعها الشديد واجتياحها المبيد.

٢ ـ البناء الجمالى:

تتـفـجـر ينابيع الجـمـال داخل البناء اللغوى للعبارة عند **طه حسين** بفعل ما يمكن وصـــفـه بمنهج «المنظور» Perspective فى بناء العبارة. فبفضل هذا المنهج يتم بسط العبارة على أبعاد مختلفة ـ طولاً وعرضاً وعمقاً ـ وتنظيمها داخل هذه الأبعـاد فى توزيع مـتوازن يرسم به لوحة بديعة الألوان.

من ذلك وصفـه لحـال نفسـيـة من الجيشان تحركت داخل **شهـر زاد** فـى موقف جمع بينها وبين **شهـريار** فـى حديقة القصر كان فيه **شهـريار** جـاثياً أمامها ويدها فوق رأسه، «لكنها لا تلبث أن تستحيل إلى حنان خالص، وإذا هى تميل إليه مترفقة فتضع على جبهته قُبلة حلوة حـارة طويلة. ولو أنها تحدثت فى تلك اللحظة لأحس **شهريار** فى صوتها تهـدج العـبـرات التى تريد أن تندفع من العـيـون، ولكن الإرادة القـوية تمسكهـا فـيظهـر أثر هذا الصـراع فى الصـوت المحتبس والألفاظ التى لا تبين»(٢٤). إن **شهـر زاد** قد جاشت نفسها بالحنان، دل عليه النظر المترفق والقُبلة المتصلة، هكذا تكون الصورة قد بدأت من البُعد الطولى ـ من أعلى إلى أسفل ـ لتستقر عند نقطة سواء تجمع الطرفين على صعيد واحد ـ فيظهر للصورة بعدها العرضى ـ ثم يعمد الكاتب إلى إدخال «البعد الثالث» ـ العمق ـ إلى هذه اللوحـة، فيجعل مدخله إلى هذا البعد الثالث ذلك الصوت الذى لو ظهر لظهر متهدجاً منكسراً فى ألفاظ لا تبين، فـإذا بذلك الظاهر ينم عن صـراع باطن بين دموع تريد أن تطفر وإرادة تمسكها عن ذلك كـبـريـاء. بذلك يكون «المنظور» قد تحقق، وحل فى الصورة البُعد الثالث بفـضل شىء من التـحـليل والتـعليل والتأصيل. إن القارىء لم يعد يرى من الوصف صورة مسطحة، إذ عندما جمع الكاتب بين الوصف والتعليل أضاف إلى المسطح عـمـقاً يدخل به القـارئ فى الصـورة حـاساً شـاعـراً مُشـاركاً فى الإحساس والشعور. لقد انتقلت البنية اللغـوية بالقـارئ من «الصـوت» إلى «الصورة»، ومن «التلقى» إلى «المشاركة» فتتفجر داخله ينابيع الإحساس بالجمال.

ثالثاً ـ على مستوى الصورة الفنية

١ ـ التشخيص والتجسيم:

لقـد لعـبت الصـور الفنيـة ـ فى هذا النص ـ دوراً لا يُستـهـان به فى بعث

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

تصطخب أمواجه اصطخاباً لا عهد لأحد به، وترتفع إلى السحاب فتتصل به لا يدرى أبلغته لأنها ارتفعت حتى انتهت إليه، أم بلغها لأنه انخفض حتى انتهى إليها، أم صعدت هى فى السماء ما وسعها الصعود وهبط هو إلى الماء ما وسعه الهبوط حتى التقت السماء والماء شر لقاء»(٢٩)، إنه يتعقب حركةً صاخبةً مضطربة، فى جو نفسى مضطرب فقد فيه الوعى القدرة على التحديد الدقيق. وقد عكس الكاتب ذلك كله فى إيراد الحركة فى عدد من الصور الوصفية المتتابعة Successive والمتراجعة Re-versionary؛ فهو يرصد ارتفاع الأمواج عالياً واتصالها بسحاب السماء، لكنه يتراجع عن القطع بارتفاع الموج إلى أعلى فيعدل بنا إلى حركة هبوط السحاب إلى أسفل وانتهائه إلى الماء، ثم يلحقه الشك فى أمر الهبوط كما لحقه فى أمر الارتفاع، فيهيج الصورة بالحركتين معاً صعوداً وهبوطاً معاً، فهو من تتبعه للحركة - مرةً مع الصعود دون الهبوط، ومرةً مع الهبوط دون الصعود - قد حقق الشعور بالحركة. وفى التراجع والتردد فى تقرير جهة الحركة، دلّ على تبلبل الإدراك واضطرابه، ثم راح يجمع إلى اضطراب الإدراك إضطراب الوجود الخارجى وتصادم الحركة فيه. فتحركت الصورة كلها أمام القارىء فى اضطراب كأنه يشهده ويتابعه حياً أمامه.

٣ - التحليل والتركيب :

اقرأ له كيف يصوّر لك حال اليقظة المباغتة المذعورة لشهريار عقب طائف ألمّ به يحرضه على الاستيقاظ. إذ يعتمد طه حسين هنا على «تحليل» عناصر الموقف قبل أن يؤسس على هذا التحليل نتيجةً هى «تركيب» Synthesis لما حلل وجمعٌ لما فكك. فها هو ذا شهريار يُفيق من نومه مذعوراً، «وجعل يتسمع لعله يجد ذلك الصوت الذى أيقظه فلم يسمع شيئاً وجعل يمد يده عن يمين ويمد يده عن شمال ليتبين، أينكر من مضجعه شيئاً فلم يُنكر شيئاً. ثم استوى جالساً فى سريره، وجعل يدير رأسه عن يمين وعن شمال، ويمد بصره فى الظلمة المتكاثفة من حوله كما يمد سمعه فى الصمت المنعقد فى غرفته، فلا يقع بصره على شىء، ولا ينتهى سمعه إلى شىء، ولا تصل نفسه إلى شىء. فلم يشك فى أن طائفاً قد ألمّ به أثناء النوم»(٣٠). لقد حلل طه حسين - فى هذه الصورة - عناصر الموقف الإدراكى لمن أفزعه عن نومه أمر من الأمور وقام يستجليه شيئاً فشيئاً بحسب ترتيب حركة الحواس ويقظتها فيه، مع مراعاة خضوع هذا الترتيب لفتور التنبه فى البداية ثم حركته نحو النشاط التدريجى؛ فمن تَسَمّع دون حراك، إلى تلمُّس محدود الحركة باليدين، إلى استواء فى المكان ينعش مستوى التنبه القادر على الجمع بين أكثر من حاسة فى الموقف الإدراكى حيث التعاون بين السمع والبصر، ثم القدرة على تنويع الإدراك الواحد وترقيته من تَسمُّع إلى سَمْع، حتى ينتقل الموقفُ الإدراكى ذاته من شك إلى يقين. إن مثل هذا التحليل ييسر عملية خلق «مركب شعورى» Feeling Compound من شأنه تحويل القراءة إلى رؤية Vision أو تحويل الصيغة اللغوية إلى صورة مرئية، أو تحويل المقروء إلى حياة ملموسة.

٤ - التوزيع المتوازن للصور الفنية وخلق الشعور بالمكان.

ويقدم لنا طه حسين استخداماً «هندسياً» Geometrical لتوزيع الصور الفنية توزيعاً متوازناً يعمد به إلى خلق الشعور بالمكان فى وعى القارئ. فطه حسين يوزع الصور الفنية لعناصر مشهد مكانى واحد توزيعاً يحدد به «إحداثيات المكان» Coordinates تحديداً هندسياً يزرع فى وعى القارىء الشعور بهذا المكان. فعندما يأتى إلى وصف مشهد البداية لما أتت به الحرب بين ملوك الجان من مشهد رهيب تبدّل له وجه المكان، راح يقول: «قد زُلزلت الأرض زلزالها (=إحداثية أرضية ثابتة)، ولبست السماءُ أبشع ثوب رآه سكانُ الأرض والجو (=إحداثية فراغية). فالظلامُ يتكاثف، والسحاب يتراكم ويتدافع (صورة للمكان فى الإحداثية الفراغية)، والبرق يغمر المدينة بضوء مخيف لايكاد ينصب عليها

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

الحياة فى هذا العمل حتى أصبح القارئ له «معايناً» يشعر بأنه فى قلب الحدث يتلقاه من «الداخل» فمن خلال الصور الفنية راح **طه حسين** يدفع بالأحداث والأفكار إلى كل ملكات القارئ وحواسه، فيتلقاها وجوداً حياً يشعره فى داخله وكأنه «وجوده الحى». كان منهج **طه حسين** فى هذا الأمر أن يبدأ بدفع الفكرة مجردةً إلى عقل قارئه، ثم يكسوها لحماً ثم ينفخ فيها حياةً فإذا الفكرة قد أضحت وجوداً حياً يملأ على القارىء حواسه؛ فتكون الفكرة - بذلك - قد أحاطت بالوجودين العقلى والحسى لمتلقيها، فيزداد من ذلك إحساساً بها ومعاناةً لها، فتزداد الخبرة الجمالية فى المتلقى عمقاً Profundity وثراء Richness وحدةً Tensity، فترقى وتوغل به فى عالم العمل الفنى حتى يحل منه فى الشعور محل عالم الواقع، حتى إذا ما فصل عنه راجعاً إلى واقعة كان له من ذلك «ميلاد جديد» لا يقوى على الإتيان به إلا إبداع فنى حقيقى أصيل.

من ذلك - مثلا - أنه عندما أراد أن يوقفنا على انطباع **شهريار** أو مشاعره تجاه القصص النائم فى أحلام **شهر زاد** فإنه يبدأ - أولا - بتجريد الإنطباع ودفعه إلى العقل: «هذا القصص النائم لا ينقع له غلة ولا يشفى له صدى»(٢٥)؛ ثم يروح يبعث الحياة فى التجريد، وينحو به نحو التجسيد، حتى يهجم به على حس القارئ هجوماً؛ فهذا القصص النائم «أشبه شىء بهذه الأشربة الحادة التى يظمأ إليها الراغبون فى السكر، يظلون أنها ستبرد أكبادهم وتطفىء ما فى أحشائهم من لهب، ولكنهم لايتجرعون كؤوسها حتى تزداد أكبادهم احتراقاً، ويزداد اللهب فى أجوافهم تلظياً واضطراماً»(٢٦)؛ لقد صار القارئ مؤهلا أن يشعر - من هذا التشبيه - بحرّ نفس شهريار، وكأن الحرّ يسكن نفسه هو، فيعيش «المعنى» بعقله وحسه جميعاً.

ومن أجمل الصور الفنية التى شَخَّصَ بها **طه حسين** معنوياً فى صورة مادية، وصفه - أو قل تفسيره - لمقدم الليل، فيقول: «أخذ ضوء الشمس يضعف شيئاً فشيئاً، وكأن النهار أحس بَرْدَ الموت يتمشى فيه، فجعل يرتدى من الظلمة معطفاً فاحماً قاتماً ثقيلاً»(٢٧) فالصورة هنا - كما يقول البلاغيون - «استعارة مكنية»، حيث شبّه الكاتب الليل بإنسان أحس برداً فلبس معطفاً أسود ثقيلا، وحذف المُشبّه به وأتى بلازم أساسى من لوازمه ممثلا فى الإحساس واللبس، استعارة مكنية، فالأصل فى الليل أنه نهار تسرب البرد إلى أوصاله فتدثر برداء قاتم ثقيل. وهى صورة حسية نقلت إلى الوعى الشعور بالبرودة والحلكة والثقل جميعاً.

٢ - تكثيف الوصف وتلاحقه:

عمد **طه حسين** إلى نهج فى الوصف جعله يترى ويتتابع كأنه شريط مُصوّر يتابع فيه القارئ الحركات والسكنات. وهو إنما يصنع ذلك من خلال تكثيف الأوصاف أو تكاثفها وتلاحقها فى تتابع يرصد الفعل فى تغيراته وحركاته. ومن شأن هذا التلاحق الوصفى أن يخلق فى القارئ الشعور بالحركة والتطور والنمو. وكل هذا وأمثاله يوسع من قدرات «الوسيط الفنى» Artistic Medium الذى هو - هنا - اللغة وألفاظها.

من ذلك - مثلا - تتابع الوصف وتكاثفه على رصد موقف واحد راح فيه شهريار يستقبل الطبيعة وعناصرها بتفاؤل واستبشار، «وإذا هو يفتح صدره للنسيم العذب، وعينه للضوء المشرق، وسمعه للأصوات التى يتغنى بها الفضاء العريض»(٢٨)؛ فإن هذا التلاحق الوصفى يُكسب القارئ شعوراً بحراك الموقف بين صدر يمتلئ هواءً وعين تستقبل ضياءً وأذن تصغى إلى أصوات. وإلى جانب هذا الشعور بالحركة الفيزيائية ثمة شعور آخر بالحركة النفسية؛ وهى حركة تنتقل بين ذات تحط فى جوارح وتسرى فيها واحدةً فى إثر أخرى؛ فعذوبة مع الهواء تحط فى الصدر، وإشراق مع الضوء يأتلق فى العين، ونغم مع الأصوات تمتلئ به الأذن.

ثم تعالى إلى الصورة الوصفية التى يقدمها عن اصطخاب البحر بأمواجه، وعن حال الاضطراب الشديد الذى عمه عندما اندلعت الحرب فيه بين ملوك الجان: «والبحر من بعيد هائج مائج.

أنوثة الإبداع وإبداع الأنوثة

حتى ينقشع عنها (= صورة للمكان فى الإحداثية الأرضية). والرعد يتجاوب فى الجو بأصوات متهدجة كأنها أصوات الجبال (=مادة لملء الفراغ بين الإحداثية العليا والإحداثية الدنيا)، والبحر من بعيد هائج مائج (= إحداثية عمق) تصطخب أمواجه اصطخاباً لا عهد لأحد به،[٣١].. سماء من فوق، وأرض من تحت، وبحر فى العمق، وهواء يتخلل فضاء المكان حاملا هزيم الرعد.. والسماء تطل على الأرض بوجه جهم اسودت به السحب وأظلم منه الضوء، وأرض تولتها رجفة ما عادت تعرف معها استقراراً، وبروق تخيف المكان بضوء رهيب كأنه وميض الانفجار، يحدد رهبه المكان بصرياً، ورعود تدموم فى فضاء المكان تحدد الرهبة سمعياً، وبحر تثور به أمواجه وتفور، يكتنف المكان من العميق، يجعل للاضطراب «منظوراً» فى المكان. ويأخذ القارئ فى القراءة وكأنه آخذ فى البناء بالكلمات مكاناً يكتنف وعيه ويشفق منه وجدانه، فيبحث فى «جنباته» عن مخرج.

الحوار

لا نستطيع القول مطمئنين بأن الحوار قد لعب دوراً أساسياً فى البنية الدرامية للعمل. صحيح أنه كان يتنوع شكلا وحجماً بما يناسب العناصر النفسية والفكرية للموقف وطبيعة مراتب الأطراف الداخلة فيه، مع تأثره بالزمان والمكان الملابسين له. فحديث الوالد إلى ابنته وهو يعظها ويبصرها بالأمور من حولها، ينساب سلساً فى إطالة محببة تدفع إليها شجون الوالد وحنانه ودفق وجدانه؛ فهو استرسال يوافق مقتضى الحال.

ومع ذلك فإن المدقق يتحقق من عدم ميل طه حسين إلى «الحوار» (الديالوج) كل الميل، وعدم احتفاله به كل الاحتفال. فلقد كان ميله إلى المونولوج أكثر من ميله إلى الديالوج؛ ففى المونولوج كان يجد فرصة أكبر للتحليل والتعليل والشرح والطرح؛ وفى المونولوج كان يجد مجالا واسعاً للتعامل الحر مع عالم اللغة والتشكيل الجمالى لها.

وإلى جانب احتفاله بالمونولوج كان له احتفال أعظم بالتعليق - Commentary؛ فلقد كان طه حسين كثير التدخل فى البناء الدرامى بالتعليقات المسهبة والتعقيبات المطنبة. صحيح أن هذه التعليقات وتلك التعقيبات كانت أرضاً خصبة لنبات القول الجميل، وواديا راح ينثر فيه أزاهير اللغة وينسقها فى تشكيلات جمالية بديعة الألوان.. غير أن هذا كان يحدث دائماً على حساب أمرين:

الأول: - إسقاط المضمون فى العمل الفنى لحساب «الشكل»، والتملص من الموضوع لحساب «اللغة»، والتخفف من الفكرة لحساب «التعبير».

والثانى: - التوجيه المباشر من جانب الكاتب للبنية الدرامية؛ فأنت تجد الكاتب عند كل حدث من الأحداث فى العمل، يراه لك ويملى عليه إتجاهه، ويصبغه بذاتيته؛ فلا هو يترك الحدث لطبيعته، ولا هو يتركك مع الحدث فى لقاء مباشر بلا واسطة من الكاتب، وهو بعدم ترك الحدث لطبيعته ينحو بالبناء الدرامى فى العمل إلى «آلية» غير مستحبة تقدح فى البناء الدرامى. وهو بعدم ترك القارئ مع الحدث فى لقاء مباشر بلا توسط من الكاتب، يخلق شعوراً لدى القارئ بوصاية الكاتب على عقله وفهمه، وهى وصاية إن جازت فى التلقين المباشر - محاضرةً أو مقالا - فإنها مضجرة فى العمل الدرامى. وهذا يميل بنا إلى القول بأن طه حسين كان يكتب الرواية بروح المقال أو المحاضرة، وهو أمر متوقع تماماً من كل روائى يكتب محتفلا باللغة أكثر من احتفاله بأى شىء آخر.

وقد ترتب على ذلك كله توارى الحوار الحقيقى فى العمل الدرامى عند طه حسين. ومع هذا التوارى - وحلول المونولوج والتعليق محل الحوار - يصبح الشكل أهم من المضمون. وتتحدد - بالتالى - القيمة الأدبية للعمل بجماليات الشكل وحده وقدرة الكاتب على تطويع الوسيط الفنى - وهو هنا اللغة - لهذا الشكل أو التشكيل الجمالى. لذلك تبقى روايات طه حسين ذات قيمة لغوية فى المحل الأول ■

الهوامش :

(١) د. طه حسين: أحلام شهرزاد. ص٥٣٦ - الأعمال الكاملة، المجلد الرابع عشر، القسم الثانى - دار الكتاب اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤.

(٢) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٢٢.

(٣) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٢٩.

(٤) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣١.

(٥) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣٧.

(٦) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٥١.

(٧) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٥٢.

(٨) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٥٢ - ٥٥٣.

(٩) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٥٣.

(١٠) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٥٣.

(١١) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٨٩.

(١٢) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٩١.

(١٣) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٨٩.

(١٤) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٩٨.

(١٥) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٦٥.

(١٦) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٦٧.

(١٧) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥١٨.

(١٨) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣٤.

(١٩) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣٦.

(٢٠) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٤٤.

(٢١) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥١٥.

(٢٢) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣٣.

(٢٣) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٦٧.

(٢٤) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣٤.

(٢٥) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣١

(٢٦) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣١.

(٢٧) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٧٥.

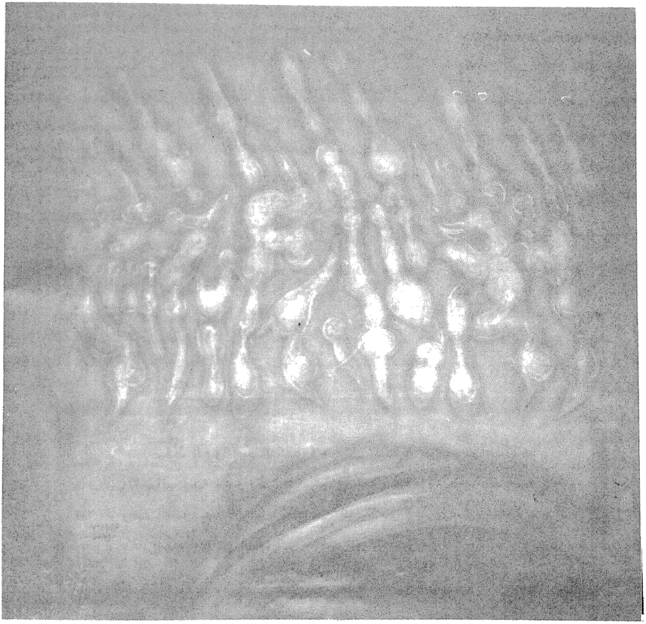
(٢٨) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٣٢.

(٢٩) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٦٦.

(٣٠) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥١٣.

(٣١) د. طه حسين. أحلام شهرزاد. ص٥٦٦.

سقط سهوا اسم الدكتورة مريدى النحاس من صدر مقالتها «اكتشاف وجه مصر» فى عدد شادى عبد السلام (ديسمبر الماضى» واسم المترجمة أروى صالح من المقالات المنشورة فى محور : «خارج الحدود» . ونأسف لهذا الخطأ غير المقصود.



لوحة للفنان : أحمد فؤاد سليم

المراجعات

التـــــــراث

هل تستطيع الصين فى معرض سياستها الإصلاحية والاقتصادية أن تخرج من إطار الحيرة وتواجه التحدى العصرى؟

سـؤال يطرحــه البــاحث فى محاولة منه لاستقراء ملامح الفكر الصينى الحـديث وربطهـا بتـراث العقيدة الدينية الصينية.

قأنّى توجهت ببصرك فى أنحاء الصين المترامية تقع عيناك على كتل من الصخر متراصة أو متناثرة. تراها راسخة صامدة وقد ملأتها الثقوب. وتشعر أن هناك علاقة حميمة دافئة حقا بين هذه الكتل الصخرية وبين الإنسان الصينى بل والتاريخ أيضا. إنها رمز «الطاو» روح الحكمة الصينية النافذة إلى الأعماق؛ أو قل إنها رمز الصين... الصين صامدة على مرّ العصور وعلى الرغم من الثقوب أو صروف الدهر ومحن الزمان ... ولكنها باقية راسخة... ولكن، مرة أخرى، ليست قضية الوجود مجرد بقاء بل الوجود الفاعل المتفاعل، فالوجود فعل، أخذ وعطاء وارتقاء.

ساد الصين - حينا من الدهر - إيمان بأنها نبع الحكمة، وخير الأمم، وأن شعوب الأرض الأخرى أعاجم إذ شاء لهم حظهم العاثر أن حرمهم القدر نعمة لغة وحكمة وعقيدة الصين. ورسّخ التراث على مدى القرون صورة متضخمة للذات تحولت إلى أسطورة، أو عقدة الكمال والاستعلاء، تعوق حركة التاريخ وتصرف الجهد عن التحسين والتطوير ... ومع الزمان تغير العالم من حول الصين.

الأزمــة وجفــاف ينابيع السلف

ثم وقعت الصدمة، وذهبت السكرة مع لقاء الغرب الطامع، وتنبهت الصين مع نهاية القرن الماضى إلى حقائق العصر... وأدركت أو عانت آلام الشعور بالتخلف، وأيقنت أن نبع الحكمة جف. إذ لم تعد الحكمة الموروثة عن السلف صالحة لمواجهة التحدى وبناء حضارة لها سيادة وشأن وفعالية، على نحو ما كان الحال فى ماضيها الزاهر العريق. وبرزت أزمة التحول مجسدة فى عدد من الأسئلة أو القضايا :

ما هو الماضى ومدى سلطانه علينا؟ هل نفصل بين إنجاز العصر وروح العصر؟ إذا كانت روح العصر هى العلم والتكنولوجيا [منهج تفكير ونظرية وتطبيق] سليل حرية الفكر، فهل نقبل الجانب المادى من تطبيقات العلم متمثلا فى إنتاج اقتصادى أو استهلاك سلعى ونسقط جوهر العلم: الفكر والمنهج وسلطان العقل الإنسانى، وحق العقل فى الفعل الحر فضلا عن الحقائق والقيم الاجتماعية قرينة هذا العصر أو التطبيق العصرى؟ بمعنى هل هما وجهان لظاهرة واحدة أم يمكن الفصل بينهما؟ ثم لماذا كان الفشل، هل لأننا ابتعدنا عن حكمة السلف؟ إذن لماذا أخفقت حكمة السلف فى معالجة المشكلات ومواكبة العصر؟ وما هى علاقة الماضى بالحاضر فى حركة المجتمع نحو المستقبل؟ والماضى هنا هو الثقافة الاجتماعية الموروثة ودورها فى تحديد سلوك الناس وتوجهاتهم. هل الحل قطيعة أم اتصال وكيف؟

ولا يزال المثقف الصينى، أو الثقافة الاجتماعية فى الصين، نهباً لهذه الأزمة والحيرة، فالمثقف الصينى حين تتحدث إليه عن عادات مجتمعه يقول: «هذا تقليد»؛ بمعنى أنه قديم بال ومرفوض. ويبدو فى ظاهر الأمر وكأنه تخلى عن التقليد، وأصبح «معاصراً» فى نظرته

ورود العصر

تجربة الصين

شوقى جلال



وسلوكه وتناوله لأمور الحياة، وواقع الأمر أنه تقليدى فى كل هذه النواحى، وإنما فقط تخلى عن الميتافيزيقا ولا يزال لصيقا بالأنثروبولوجيا. أعنى أنه تخلى عن طقوس وشعائر تقليدية، وكف عن ذكر حكماء السلف، ولكنه ملازم لنهج السلف فى علاقات المجتمع والسلوك ومعالجة شئون الدنيا ومؤسساتها. إنه ثقافيا كما هو، يتعامل فى مجال السياسة مثلا مع السلطة على أنها الإمبراطور أو ابن السماء. ويخضع ويطيع ويذعن حتى لا يفسد صفاء الطبيعة، أو يشوّش الهارمونى، ويخسر استقرار الذهن وسكينة النفس. وتعود الميتافيزيقا من باب خلفى فى مجال التطبيق. فالثقافة تعيش بوجهيها ما لم يلحق التغيير الوجهين معا. هذا على الرغم من التحولات الاجتماعية الجذرية المتباينة التى شهدها المجتمع الصينى على مدى أكثر من قرن، ولكنها تحولات سارت على قدم واحدة.

الجمود الثقافى وأسطورة الحذاء الصينى

وأزمة الصين فى تاريخها الحديث، شأن بلدان أخرى كثيرة فى العالم الثالث

التـراث وروح العصـر

ومن بينها البلدان العربية والإسلامية، هى أزمة ثقافة اجتماعية تستعصى على التطويع عند مواجهة التحديات، وسبب ذلك الإيمان بأن الثقافة الاجتماعية أو التراث شىء، وقضية التغيير شىء آخر تماما؛ بمعنى التطلع إلى التغيير من موقف الثبات أو الجمود الثقافى. إذ هاهنا نجد أسطورة الحذاء الصينى لصغار البنات نافذة المفعول فى مجال الثقافة الاجتماعية أو التراث. لا يزال التراث المعاش، ومقتضيات قيم الامتثال الاجتماعى تقوم بدور الحذاء الصينى فى إعاقة النمو.

ويتطرف المثقفون حين يظنون أن الحل الأصوب هو القطيعة الكاملة مع التراث بحجة أنه تقليد قديم. ومثل هذه القطيعة وهم. وإنما اتصال وانفصال، امتداد وارتقاء، تطويع وتأويل إبداعى فى إطار فكر جديد يلبى حاجة مجتمع جديد يسعى إلى تمثل روح العصر. وإن حركة المجتمع لا تكون فى فراغ طليقة حرة كما يهوى لها خيال المثقف بل شأن أى حركة لا تتقدم إلا بفعل المقاومة والتناقض أو التحدى من خارج ومن داخل التراث؛ وتفضى الحركة إلى عمليتى تمثل واستبعاد... فالمتصل الثقافى الاجتماعى ضرورة، والحركة من خلال الحفاظ على إيجابياته، والانفصال عن سلبياته ومعوقاته فى صورة تأويل إبداعى جديد ضرورة أيضا. معنى هذا أن الحركة الاجتماعية تجرى فى ضوء خلفية من التأويل للتراث إجابة عن سؤال: ماذا نريد من التراث لتوظيفه لصالح المستقبل؟ فليس هناك تراث ثقافى مطلق، وإنما التراث أداة مساعدة فى الصراع السياسى الاجتماعى.

ويحكى تاريخ الصين الحديث فى مواجهتها لتحديات التحديث أزمة المثقف الصينى، وأزمة التحول الاجتماعى الثقافى، وهى أزمة متكررة فى كثير من بلدان العالم الثالث التى تعثرت خطواتها نحو التحديث. وأعنى بذلك محاولة المثقفين حينا السعى نحو تحديث المجتمع ولكن فى إطار مرجعى تقليدى؛ أى تطويع عملية التحديث لقوالب فكر تقليدى دون إدراك لمضمون التغيير وشموله للجانبين المادى والثقافى أو الروحى معا. أو أن يكشف المثقفون عن ازدواجية وتناقضات، أو حالة انفصام ثقافى. وهنا تتحول نماذج التحديث، ويقصد بها عادة النموذج الغربى، إلى نوع من الوثنية التى يسعون إلى محاكاتها. وإذا بدعاة التحديث يتحولون إلى نقلة ويكونون أقوى عامل فى إصابة المجتمع بنكسة تفقده الثقة فى إمكانية التحول. ذلك لأنهم يعتمدون نهج المحاكاة والامتثال لنموذج خارجى دون المنهج النقدى المستقل، للعصر أو للسلف، ودون إدراك أن التحول الاجتماعى فى جوهره هو منهج عقلانى نقدى فى فهم الواقع والتاريخ. وأخفق هؤلاء المثقفون فى إدراك حقيقة جوهرية تمثل روح العصر والتحديث، ألا وهى حرية الفكر والرأى... أول بند فى شريعة حقوق الإنسان، وقنعوا، عن جهل أو عن خوف، بالجانب المادى. لم يدركوا أن الثورة العلمية والتكنولوجية هى ظاهرة جوهرها وسببها حرية الفكر والرأى التى أفضت إلى تغيير الإطار الفكرى الحاكم. وهذه هى الحلقة المفقودة فى سلسلة الجهود المضنية لبناء مجتمع عصرى ولكن تحطمت على صخرتها، لأنها الحقيقة جهود التحديث فى الصين وفى الاتحاد السوڤييتى سابقا وفى البلدان العربية وبلدان أخرى كثيرة.

أصالة أم معاصرة
تناقض مغلوط

اقترنت الحكمة الصينية، التى تشكل وعاء التراث الثقافى، بأسماء عديدة، لاتعارض بينها إلا فى التفاصيل لأنها صينية الطابع والطبيعة، حتى الوافد منها مثل البوذية اكتسبت الطبيعة الصينية شأن كل ثقافة أو تراث ثقافى يستوطن أرضا. وأبرز معلم لوعاء التراث الثقافى الصينى «الطاوية» نسبة إلى «الطاو» وتعنى من بين معان كثيرة الشريعة أو الطريق. وهى النخاع الذى يسرى فى كل المذاهب ومدارس الحكمة الأخرى. وهناك الكونفوشية نسبة إلى الحكيم «كونج فو تسو» أو كما ننطقها كونفوشيوس. وتمثل حكمته تاريخيا عقيدة الدولة والأمة ولها الامتياز والسيادة. ويعتبر كونفوشيوس المعلم والحكيم والملك غير المتوج على مدى خمسة وعشرين قرنا.

ونلاحظ أن المواجهة بين الصين وبين العالم الغربى، والتى تعرف بصدمة الغرب الحضارية، أثارت ردود أفعال شديدة العنف بين المفكرين الصينيين فى نهاية القرن ١٩ ومطلع العشرين. وبدا واضحا أنه على الرغم من جهود كثيرين من الشخصيات المرموقة والفلاسفة الإصلاحيين والدعاة المؤيدين للعقيدة الكونفوشية، إلا أن الكونفوشية فى مطلع القرن العشرين، من حيث هى نسق لآراء

سياسية وتشريعية وأخلاقية وجمالية ودينية [فهي حكمة شاملة أو عقيدة وشريعة في آن بدت عاجزة في نطاقها الخاص عن حسم المشكلات النابعة عن هذه المواجهة المصيرية.

وهي في هذا ليست استثناء وإنما شأنها شأن كل المذاهب والعقائد وليدة مراحل التحول الحضاري التاريخي التي نشأت فيها، ومعبرة عن إطار معرفي قيمي ومنهج تفكير قرين مرحلة تاريخية بذاتها. إنها تجيب عن أسئلة وقضايا المرحلة الحضارية التي نشأت وعبرت عنها، وباتت تراثاً أو فكرا موروثاً عن الأجيال الماضية. وهي بحكم وضعها هذا تشتمل بالحتم على قبول لوضع قديم للأمور، بما في ذلك طرق التفكير والقيم الحاكمة للسلوك والملائمة لاقتصاديات وسياسات المجتمع القديم. إنها الروح المميز لعصرها وليس كل العصور، وإلا أضحت قيدا يكبل الفكر ويعوق أو يجمد حركة المجتمع والإنسان، وتشل فعالياتهما إزاء تحديات العصر الجديد.

ودار صراع فكري بين مختلف المدارس والاتجاهات.وتبلور الصراع بين قطبين متنازعين : حداثة أم تقليد - أصالة أم معاصرة. وهو طرح مغلوط للقضية لأنه طرح تأملي خالص وإيهام بتناقض مفتعل. فالقضية ليست أصالة أو معاصرة، إذ إن المعاصرة أصالة في الوقت ذاته. ولكن القضية هي: نتطور أم نجمد؟ الالتزام بنهج التحديث أم الالتزام بالصورة التقليدية القديمة في الفكر ونظام المجتمع؟ وإذا قلنا: تأويل وتطويع، يكون السؤال كيف وفي ضوء أي هدف عملي كمعيار؟

إن الفكر والثقافة ليسا خارج التاريخ، إنهما نتاج فعالية الإنسان ونشاطه الاجتماعي في الزمان والمكان؛ ومن ثم يخضعان لمبدأ التغير... التغير مع الإنسان وأحداث الحياة. والتغير فعل إنساني أيضا، فعل هادف اتساقا مع الظواهر الجديدة في المجتمع ومقتضياتها. لذلك فإن التحديث هو تغيير أصيل جامع للإنسان تاريخياً وحاضراً بكل إمكاناته ومقوماته العلمية والتقنية والثقافية وفاء لهدف نصفه بأنه هدف حضاري ليس مفروضا من خارج بل مشروطاً بالزمان والمكان وفعالية الإنسان المفكر الواعي الحر.

وبسبب فقدان البوصلة العملية، وبسبب التناقض الوهمي النظري الخالص، لم يتسن حسم الصراع بين اتجاه التحديث واتجاه الالتزام بالعقيدة الكونفوشية خلال معارك نهاية القرن ١٩ ومطلع العشرين. وظلت قضايا تحديث الحياة بعامة، وعلاقة الصين بالأحداث العالمية في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة معلقة أو غير محسومة ... ولم يعد النهج الإصلاحي مجدا، بل استلزم الحل نهجا ثوريا جذريا. بدت الكونفوشية على أيدي المحافظين السلفيين تقليدية تعزز الإبقاء على الوضع القائم أو العودة إلى القديم وتعوق التغيير.

وفي خضم الصراع برزت على السطح قضية مصيرية فلسفية في نهاية القرن ١٩ على لسان بعض دعاة التغيير وهي قضية استمرت طويلا ولا تزال :

ماذا عسانا أن نفعل بالكونفوشية؟ وما الموقف من كونفوشيوس نفسه؟

وحيث كانت الكونفوشية تقليديا هي «مجال القوة، ومرجع المشروعية للحياة الاقتصادية والثقافية والسياسية والانتماء الاجتماعي.... لذا ظهر مفكرون وفقهاء استبد بهم القلق على مستقبل عقيدة البلاد، وجاهدوا واجتهدوا من أجل ملاءمة الكونفوشية مع ظروف العالم الجديد ومعاييره، أو بمعنى آخر، وكما رأينا عندنا، دعاة تغيير من خلال الاجتهاد وفي إطار النص أو كما يحلو للبعض أن نسميهم سلفيين مستنيرين.

أيهما نحب أكثر : كونفوشيوس أم الحقيقة؟

وخطوا في ذلك خطوات إصلاحية مهمة، تمثلت في محاولة التوفيق بين الكونفوشية النصية أو المتزمتة التي لا تسمح بالخروج عن حرفية النص في السياسة والاقتصاد والثقافة، وبين متطلبات الحياة الحديثة التي لا يمكن الوفاء بها ونحن أسرى النص. واستندوا في هذا إلى أن الكونفوشية تضع المصلحة العامة، أو صلاح أمر الناس والمجتمع، من بين معاييرها، وأبرز زعماء الإصلاح العقيدي كانج يو وي [١٨٥٨ - ١٩٢٧] الذي انطلق من مقدمة أساسية هي إيمان شخصي بأن تعاليم كونفوشيوس فقدت طابعها الأصلي بسبب التحريف ... وطالب بالعودة إلى الوجه الأصيل أو المنابع الأولى للكونفوشية.

وواقع الأمر أنه انتهى إلى شيء آخر. إذ انتقى من المصادر الأصلية ما هيأ له إدخال كثير من آرائه السياسية والاجتماعية التي هي ثمرة قراءاته للفكر الغربي ولقاءاته مع مفكرين دينيين

التراث وروح العصر

غربيين. وكان صراعه مع المحافظين صورة للصراع الديني السياسي؛ أي توظيف الحكمة أو العقيدة لأهداف سياسية على نحو ما نرى عند دعاة الإسلام السياسي أو الإسلاميين المستنيرين. وأكد «يو وي» أن رسالة كونفوشيوس هي في الأساس القضاء على بؤس العالم إذ جاء هداية للعالمين، وعاش حيا وميتا زعيما روحيا للبشر أجمعين حاميا وراعيا لهم وليجعل الناس أمة واحدة. وأبرز دعوة كونفوشيوس إلى الأخوة بين الناس والمساواة والعدالة، وأن لا فضل لأحد على غيره إلا بفضيلة العلم. واستند «يو وي» إلى هذا الفهم لأصول الكونفوشية للتوفيق بينها وبين متطلبات العصر وتبرير التغيير.

قدم «يو وي» صورة طوباوية عن مجتمع جديد تقبله الكونفوشية. ولكنه هنا شأن كثيرين ممن يحاولون تطويع روح العصر لنص تقليدي وليس العكس. نراه يقدم صورة تقتدي بمثال من الماضي، فالماضي هو المثل الأعلى، ليؤكد أن حكمة السلف وعت كل مبادئ العصر. وهو أمر في جوهره ينفي روح التغيير مثلما ينفي التفاعل بين التراث والجديد. إذ إنه يجمع بينهما في تجاور لا تفاعل مع اعتبار الماضي هو المرجع، ويجمع بينهما في مجال التأمل النظري الخالص دون هدف اجتماعي وخطة تغيير تنصرف إليها جهود الناس في تضافر وفي إطار فهم مرجعي جديد.

الخطأ هنا أنه على الرغم من القدرة التبريرية استنادا إلى العقيدة وتحديد مبادئ عامة مقبولة مثل العدالة والأخوة إلا أنه بقي سؤال: كيف نطبق العدالة، وما مضمونها ونطاقها وقضاياها في عصرنا؟ ترك الأمر رهنا بالضمير الفردي، وأغفل اتساع نطاق مفهوم العدالة وتباينه مع حركة المجتمعات وتعقد بنيتها. وحيث إنه يتحدث حديثا نظريا بعيدا عن قضايا اجتماعية عملية فقد أغفل أيضا قواعد العصر في أسلوب تحقيق العدالة وضماناتها والنظم والمؤسسات الاجتماعية اللازمة، وهو ما يتمثل في حقوق الإنسان، وأولها حرية الفكر وتعدد الآراء ورقابة الجماهير وحقها في تنظيم نفسها دفاعا عن قضاياها والتزام السلطة بالنهج العملي والعلمي في بحث الظاهرة ... أي أغفل منجزات ومعايير العصر وترك الأمر للذات وتقديراتها أو تركها للحاكم الفرد والصفوة من أهل الذكر أو أهل الحل والعقد، وهو هدم لقواعد قيام مجتمع حديث.

واستمر الصراع الفكري، بسبب الحلول القاصرة وتنكب المنهج العلمي في التفكير. وارتفع سن منطلق الخوف وغموض الهدف شعار الهوية الصينية، وهو مايعني عند الداعين إليه الكونفوشية، أو العقيدة بلغتنا نحن، وتعبيراتها في مختلف مشارب الحياة، خاصة فيما يتعلق بالإطار الفكري أو الأيديولوجي للأمة عند معالجة أمور الدنيا. وهو ما يعني أيضا وجها آخر للصراع بشأن مقولة خاطئة تضع الأصالة والمعاصرة في موضع التناقض وكأن كلا منهما نفي للآخر. وحاول البعض استطراد الحفاظ على الهوية الصينية بالمعنى سالف الذكر وكأنها شيء خارج التاريخ، والإفادة في الوقت نفسه بمكاسب وإنجازات العلوم والتكنولوجيا الغربية من أجل التطبيق العملي في الشئون العسكرية والصناعة والتجارة الخارجية وغيرها، أي الالتزام بالجانب المادي وحده من الحضارة الغربية وفتح المنافذ لها دون استيعاب أصول وجوهر الجانب الفكري وأسس روح العلم والتكنولوجيا.

والغريب أن هذا الفصل بين الأمرين يأتي دائما على لسان من يهاجمون مادية حضارة الغرب لحساب «روحانية» الشرق، ثم ينتهي بهم المطاف إلى أن يصبحوا مستهلكين للجانب المادي من حضارة الغرب، عازفين عن الجانب الفكري أو الروحي المتعلق بالقوة الإبداعية للعلم والتكنولوجيا أو المنهج العلمي في التفكير وفي التطبيق ومقتضياته وقيمه وأولها حرية الفكر وحرية إطلاقه واستخدام الطاقات الإبداعية والإنتاجية والتنظيمية للإنسان العام.

لهذا أخفقت جهود دعاة الإصلاح في الارتقاء الاجتماعي والعلمي بالصين على نحو يحاكي «أمجاد» السلف. وأفضى هذا الإخفاق إلى فقدان الثقة في قدرة الكونفوشية على التلاؤم بدلا من دعمها. وهذه هي النتيجة التي انتهى اليها مصلح ديني مثل «شي شاو Chi'i Ch'ao» [١٨٧٣ ـ ١٩٢٩] وهو من أبرز تلامذة «كانج يو وي».

وأصبح السؤال المطروح: أيهما تحب أكثر كونفوشيوس أم الحقيقة؟

وأفسح هذا الإخفاق الطريق أمام دعاة التغريب الذين عمدوا إلى فتح باب

الصين على مصراعيه لكى تهب رياح عـديد من التـيـارات والحـركـات الأيديولوجية والأدبية والفنية. وهؤلاء هم رواد الثقافة الجديدة، نذكر منهم: «لو هسون Lu Hsun، (١٨٨٠ ـ ١٩٣٦) «وشن تو هسيو Ch'en Tu-Hsiu، (١٨٧٩ ـ ١٩٤٢)، «ولى تا ـ شاو Li Ta-Chao، (١٨٨٩ ـ ١٩٢٧) وجميعهم من أنصار مـذهب التطور ويؤمنون باطراد التقدم الاجتماعي والثقافي. وأصبحوا الواسطة فى نقل العديد من المذاهب المتباينة من مختلف مجالات العلوم الاجتماعية والثقافية ابتداء من النهضة الأوروبية حتى عشرينيات القرن الحالى؛ ومن الحركة الإنسانية فى إيطاليا حتى البلشفية فى روسيا.

وحـاول هؤلاء شق النواة الصلبة لتعاليم كونفوشيوس مستعينين على ذلك بالمذاهب والمدارس الفكرية الغربية الحديثة: النفعيين فى بريطانيا، والفكر التطورى عند چون ستيوارت مل وداروين وسبنسر وهكسلى وهيجل، والواقعية الجديدة فى الفلسفة عند برتراند رسل، والبرجماتية والماركسية اللينينية. ومرة أخرى كف هؤلاء عن التأويل الإبداعى للتراث وإعادة ملاءمته فى ضوء حركة تغيير اجتماعى ووحدة جدلية لا تفصل بين التراث الثقافى ومقتضيات التغيير فى الواقع، أعنى الحركة الاجتماعية الهادفة فى شمول وتكامل، وإنما أفرطوا فى الحديث النظرى عن فكر الغرب وأغفلوا التراث الثقافى وغاب الفعل الاجتماعى الحافز للفكر والتغيير. ودار الصراع النظرى فى فراغ إذ لم تكن هناك استراتيجية تنمية شاملة تشحذ وتحشد طاقات الناس وتذكيها بثقافة جديدة وخطة عمل لحل مشكلات المجتمع المعاشة، وتكون معيار الصواب، تزدهر معها وبها الذات القومية تراثا ومعاصرة أصيلين أو روح التراث وروح العصر فى جديلة واحدة تؤلف هوية الأمة فى عصرها الجديد.

الثورة والسير على قدم واحدة

وتغير الموقف بعد قيام جمهورية الصين الشعبية خاصة خلال النصف الأول من العقد السادس. وتركز الاهتمام على ضمان غلبة الفكر الماركسى اللينينى وانتصار فكر **ماوتسى تونج**... وهو تطور يحدث دائما عقب الثورات، ولكن مع تطرف يفضى إلى غلبة الأيديولوجيا السياسية على حقائق التاريخ وجدلية التغيير الثقافى كواقع موضوعى، مما يترتب عليه أخطاء وأخطار وقعت فيها بلدان كثيرة.

وعلى مدى الخمسينيات والستينيات لم يكن كونفوشيوس أو الكونفوشية هدفا لحملات فكرية، وإن جاء تناولهما عرضا أو ساد إغفال للتقليد بعامة، وهو التقليد الذى ينكره أو يغفله المثقف الصينى اليوم. كان العدو الأكبر هو الفكر الأمريكى البرجماتى وليس الكونفوشية. بل لم يمنع هذا من استخدام الكونفوشية أحيانا، ولأغراض وصولية، فى التربية لمناهضة فكر ديوى.

معنى هذا أن الثورة الصينية سارت على قدم واحدة على الرغم من الوعى بالمشكلة. وعنيت السلطة بالبناء الاقتصادى وفقا لرؤية سياسية دون التغيير الجذرى الثقافى الذى يدعم ما أشرنا إليه من قبل الحركة فى إطار التناقض، والحركة فى إطار الاتصال والانفصال والارتقاء، أو وحدة الهوية الثقافية فى إطار التغيير. ولهذا نشهد خلال هذه الحقبة مبالغة مفرطة فى إبراز الجانب الطبقى للكونفوشية وإهمال السياق التاريخى ومكونات الشخصية والتعاليم فى ضوء التاريخ.

وفى بداية الثورة الثقافية (١٩٦٦ ـ ١٩٦٩) ساد إغفال تام تقريبا للكونفوشية من جانب المؤرخين والفلاسفة العاملين مع السلطة و«الحرس الأحمر» الذى هاجم كل مظاهر التراث وحكمة السلف وسعى إلى تدميرها، لولا حرص مفكر ورجل دولة يعرف معنى وحدة الأصالة والحداثة وهو شو إين لاى، الذى أغلق جميع المتاحف والمعابد وفرض حراسة عليها لحمايتها. وأكد رجال الحرس الأحمر أن لا مكان للمفاهيم الكونفوشية فى الصين المعاصرة وأن السيادة كل السيادة لفكر ماو وديكتاتورية البروليتاريا وليس لتعاليم كونفوشيوس ومبدئه «الحكم الإنسانى».

واشتعلت الحملة ضد كونفوشيوس كأيديولوچية معادية للمادية، وهاجم الحرس الأحمر زعماء كثيرين بتهمة الانتماء إلى أو الإيمان بالكونفوشية. وهكذا تم عزل ليو شاو شى؛ وقيل إن كتابه «كيف تكون شيوعيا جيدا» مؤلف تحت تأثير أفكار كونفوشيوس الفلسفية. وكذلك الحال بالنسبة إلى لين بياو الذى استعرت حملة ضده باسم «حملة مناهضة لين بياو وكونفوشيوس».

التراث وروح العصر

ماو ... ابن السماء

وبعد سقوط مايعرف باسم عصابة الأربعة فى عام ١٩٧٦، توقفت الحملة ضد كونفوشيوس، ولكن الملاحظ أن جميع المعارك الفكرية والثقافية التى طالت كونفوشيوس على مدى العقود الأربعة من عمر الثورة الصينية الاشتراكية كانت تجرى من وراء قناع أيديولوجى؛ حينا مع كونفوشيوس ولكن لغرض سياسى مباشر تفرضه جماعة حاكمة أو متسلطة، وحينا ضده ولغرض سياسى أيضا، وفى جميع الأحوال إغفال تام للمنهج العلمى فى النظر إلى التاريخ، وإغفال للحقيقة التاريخية وللواقع الثقافى التاريخى وغياب للجهد العملى للثورة على صورة الإنسان العام التقليدية. واعتمدت السلطة، كأى سلطة تخفى مصالحها وراء قناع أيديولوجى دينى أو فكرى، على تلقين الشعب ما تسميه «حقائق» التاريخ فى صورة أقوال الزعيم لخدمة أهداف سياسية مرسومة.

ويغيب عن الأذهان أن الجميع هنا، مؤيدين ومعارضين، هم أبناء تراث ثقافى واحد بسلبياته وإيجابياته، ويتحركون خلال إطاره وتحت هيمنته التاريخية. لقد كان ماو تسى تونج ذاته كونفوشى التراث الثقافى، وتحرك بأسلوب كونفوشى اتهم به خصومه، وكتاباته واحتفالات الدولة بل وأسلوب الشعب معه ونظرته إليه يصبغها بل ينسجها التراث الثقافى الكونفوشى. وكان ماو ذاته واعيا بذلك؛ فهو الذى وقف خطيبا كعادته، وحين أدمى التصفيق أيدى الملايين من شعبه وبحت الحناجر التى تهتف له فى جنون فى ميدان السلام السماوى، التفت ماو وقال لصديقه الكاتب الصحفى إدجار سنو «إنهم يلتمسون ابن السماء». هكذا الحاكم، وهكذا المحكومون عاشوا فى إطار مادى جديد، ولكن رغم فكرهم الثورى النظرى، عاشوا معا فى إطار ثقافى تقليدى لم يطله التغيير لأن الثورة ظلت مبتسرة تفتقد روح العصر: تفتقر إلى التغيير الثورى الشامل على جميع الجبهات: ثقافة واقتصاد وسياسة وتعليم وعلاقات اجتماعية .... تغيير يخلق إنسانا جديدا له إطار فكرى جديد.

إن الدور التاريخى العريق والخطير للكونفوشية فى الصين يمثل فرصة للتأمل فى قيمة التراث الثقافى وأثره على التطور والتنمية فى العصر الحديث. لقد تغير تقييم كونفوشيوس على مدى القرن العشرين بين مد وجذب. ولكن فى جميع الأحوال ظل التراث الثقافى أداة صراع سياسى وليس بعض لحمة وسدى حركة التغيير الاجتماعى ليشمله التغيير، ولكى يخلق من خلال استراتيجية التنمية إطارا فكريا جديدا فلا تنقطع جذور المجتمع الثقافى جملة على نحو مفتعل، ولا تنفصل اعتسافا عن حركة التغيير مما يسبب اختلالا للأنا الاجتماعية. وواقع الحال أن التراث الثقافى يظل فى هذا الوضع هو المنفى الاجتماعى. ولكنه موجود فعلا فى الخفاء. وما دام لم يلحقه التطوير فإنه يظل فى صورته السلبية المناوئة للتطوير يتحين فرص الظهور مرة أخرى ليكون دعامة لنكسة اجتماعية أشد خطرا وضررا.

وهذا هو أحد مظاهر بيت الداء فى بلدان المجموعة الاشتراكية سابقا. وهو أحد مؤشرات الخطر الذى يواجه الصين حاليا. ويبدو أن الصين وعت الدرس؛ ولكن القضية كيف يكون الخلاص؟ أعنى كيف نؤكد وحدة الاتصال التاريخى للأمة والشعوب من خلال تراثها الثقافى على أن يمتد التغيير الثورى ليشمل كل جوانب البنية الثقافية، وأن يتجسد هذا التغيير فى قيم وعلاقات اجتماعية ورؤية مغايرة للإنسان ودوره وللحاكم وللمحكوم، وأن يجرى هذا فى تساوق مع تغيير الهيكل الاجتماعى بكل مؤسساته وفاء لحاجة التنمية والتطوير.

وهذا هو التحدى الذى يواجه الصين الآن: استيعاب روح العصر، وتغيير هيكل المجتمع بكل مؤسساته فى اتساق مع هذه الروح؛ وأيضا نظرة نقدية عقلانية إلى التراث الثقافى دون تحيز لمصالح سياسية عابرة أو ضيقة... بمعنى التغيير الاجتماعى عبر الحقيقة... الحقيقة العلمية لمعنى الوحدة الجدلية للتغيير المادى والفكرى أو الروحى للمجتمع، ليتجسد هذا كله فى الإنسان، وهو الغاية، وعيا وسلوكا وحقوقا ومكانة.... أى يتجسد فى إطار معرفى قيمى يؤكده التطبيق العملى.

ليس التراث فوق الزمان والمكان

القضية ليست صراعا، كما يحلو للبعض أن يقول الآن، بين تيار إصلاحى وآخر ماركسى متشدد؛ بل القضية تغيير البنية الذهنية التى خلفها تراث ثقافى وواقع اجتماعى وسياسى واقتصادى على

مدى عشرات القرون، فصنع منها بنية ثقافية نصية أو حرفية، وجعل من السلطة مرجعا وحكما مطلقا. وغرس الخوف من حرية المبادرة الشخصية والإبداع والتغيير. ذلك لأن منطق العصر يتناقض مع هذه البنية الرافضة للتعدد والنقد، المعادية للعقل الحر. وسوف تظل الأزمة ممتدة ما لم يحدث هذا التغيير.

وهذا هو الحال عندنا أيضا حيث البنية الذهنية الموروثة بنية نصية حرفية تخشى التغيير، وتنظر إلى الإبداع الحر نظرة تحريم وتجريم. ويرى السلفيون التراث، غير المحدد المضمون والمفهوم، هوية خارج التاريخ والإنسان، يعاد إنتاجه باستمرار، وأصالته في تكراره باسم ماض أسطوري، وأقصى ما يسعون إليه تغيير في البنية المادية للمجتمع دون تغيير للبنية الثقافية مما يقوض دعائم العملية برمتها. وأفضى هذا المنهج بالعقل بعد نكسة ١٩٦٧ إلى ردة سلفية لا عقلانية ومدمرة، غذتها النزعات السلفية اللاعقلانية الاستهلاكية في بلدان النفط التي ترى مصلحتها وأطماعها السياسية في تغييب العقل واطراد التقليد، والنأى عن أي محاولة للتغيير، أو ليكن الأمل الخادع في استعادة الماضي الذي لن يعود.

وهذا التحول لا يأتي بقرار وإنما هو عملية تاريخية تجرى في الزمان خلال ممارسة عملية هي جوهر التغيير في علاقة الإنسان بالبيئة والمجتمع والسلطة، وتجسدها عملية التنمية الشاملة. ويساعد على ذلك بيان حقيقة التراث الثقافي كمنتج اجتماعي بعيدا عن البنية الأسطورية الحاكمة للإطار الفكري...

ليس كونفوشيوس، ولا العقائد جمعاء، فوق الزمان والمكان، وليست حكمته قدسية بنصها لكل العصور والمجتمعات، وإن كانت تعبيرا عن خصوصية ثقافية للمجتمع الصيني والإنسان الصيني، ولكنها خصوصية لا يجوز إلغاؤها اعتسافاً، مثلما لا يجوز الانكفاء عليها. وإنما يتعين النظر إلى التراث في إطاره التاريخي الاجتماعي........ فبد لا من الكلمة الثورية الطنانة تحت عباءة تقليد جامد يكون الفعل المستنير، أي العمل في إطار من الفهم العقلاني النقدي للماضي والحاضر ورؤية المستقبل والمشاركة الإيجابية الحرة للإنسان المبدع، ولكل إنسان، مشاركة في النشاط وفي التنظيم وفي الفكر وهو ما يستلزم ترسيخ مبدأ التعددية والحرية والتسامح .

القضية هي تحرير العقل أو تحرير طاقات الإنسان العام وأهم هذه الطاقات العقل.. التحرر من كل سلطة تكبله سلطة ماض تقليدي أو سلطة حاضر مطلقة فالمطلق الوحيد حرية الفكر ، والالتزام الوحيد هو الإنسان ـ المجتمع ممثلا في مؤسساته الحرة القائمة به وله ذلك لأنه منطق العصر يتصادم مع منطق البنية الذهنية التقليدية أو الحكم المطلق، التراث الثقافي ليس نصا قدسيا خارج التاريخ، والحاكم ليس ابن السماء، مطلق الكلمة؛ والمحكوم مشارك إيجابي حر الإرادة والفكر، والمستقبل رؤية واعية علمية وحركة مطردة وليس انطواء على النفس، أو سعيا وهميا إلى الماضي، والتاريخ صناعة الإنسان، والمجتمع حدث تاريخي إنساني، والفكر الاجتماعي الصواب محصلة حوار حر ديمقراطي لا يصادر رأيا وبهذا نعفى المجتمع من الإنسان المنقسم على نفسه، التقليدي في أعماق وجدانه، وإن تحدث رطانا ثوريا وسرعان ما ينقلب على نفسه عند الفشل في ردة أشد خطرا على نفسه وعلى المجتمع، ولعل حالة مصر نموذج لهذا.

إن روح العصر الحديث المتجسدة في الثورة العلمية والتكنولوجية، وثورة المعلومات ومؤسساتهما هي إنسان ذو فكر إبداعي في مجتمع يمجد الإنسان وقيم الحرية والإبداع، أو التمرد الإبداعي. ومثل هذا المجتمع له مؤسساته وقيمه التي تفرز هذه الروح وتضمنها. ويجد الإنسان فرصته للنمو في إطار من الضمانات التي يؤمن بها كقيمة اجتماعية، وليست منحة، وتؤمن له جهده الاجتماعي الخلاق. ويجد المجتمع مقومات تنميته في إمكانات اقتصادية ومؤسسات تحميه، وثقافة جديدة راسخة في وجدان وفكر وسلوك الحاكم والمحكوم بثقافة تؤكد إيجابيات ماضيه فلا يعيش مستلبا من تاريخه وترتقي به حضاريا ليستشرف آفاق مستقبل هو صانعه فلا يكون مغتربا عن حاضره.

والآن وقد استوعبت الصين الدرس، بعد انهيار بلدان المجموعة الاشتراكية، وبعد خبرة قرن من الزمان في صراع نظري تأملي عقيم ضد ومع التراث الثقافي وراء قناع من المصالح السياسية، هل تستطيع الصين، وهي في معرض سياستها الإصلاحية الاقتصادية أن تخرج من إطار الحيرة وتواجه التحدي لتكون خبرتها هاديا لآخرين، مثلنا نحن العرب الذين أرهقهم التناقض المفتعل بين التراث الثقافي والتحديث، وظنوا أن للتراث الثقافي العصمة عن التغيير، ونحاول على أحسن الفروض، حين تصدق نوايا المصلحين، السير على قدم واحدة؟؟ ■

تغيرات خريطة القوة العالمية..

تأكيد على مقولة تستند إلى التاريخ، بأنه لا وجود للقوة المطلقة أو الضعف المطلق، أى أن القوة والضعف قابلان للتغير فى كل مرحلة بمقدار ما تسعى إليه الكيانات القائمة.

١

فلقد تغيرت خريطة القوة العالمية عدة مرات.. خلال القرن المنصرم، ما تطالعنا به صفحاتها قبل الحرب العالمية الأولى.. يختلف عن صفحاتها التالية، وما استقرت عليه عقودا بعد الحرب العالمية الثانية.. قد انقلب جذريا مؤخرا.. بانهيار الاتحاد السوفيتى وانتهائه، ومهما بلغت تراجيدية مشهد السقوط الأخير.. فإن هناك عبر التاريخ - كما سيأتى - ما يشابهه أو يقاربه، بما يعنى أنه ليس حالة خاصة أو طارئة.. ويؤكد ما ينطوى عليه المستقبل من تغيرات مماثلة، فمادام التاريخ لم يسجل تجلى.. هذه القوة المطلقة الدائمة.. فإن احتمالاتها تمسى غير واردة، ولا تجاوز تشكلات الخريطة الراهنة.. كونها صفحة من صفحاته، وأن القوى التى تعلو الآن الجانب الصاعد من المنحنى.. سوف تنحدر على الجانب الآخر.. طال الزمن أو قصر.

وليس هناك فى التاريخ.. ما هو أهم من تغيرات خريطة القوة.. عبر مراحله، القوة بمعناها الحضارى الشامل.. وليس العسكرى منها فقط، وفى إطار من تطور المجتمعات البشرية.. تظهر القوة - بمضمونها الحضارى - كظاهرة تاريخية.. متواصلة الحركة والنمو.. تتضمن دائما مستويات متعددة، ومهما تعددت الآراء بشأن دواعى ظهورها وتباين إيقاعاتها، فقد دفع ارتباطها الوثيق بالحرب والسلم معا.. إلى محاولة تحديد مقوماتها.. فضلا عن قياسها، خاصة مع تغير نماذجها من مرحلة لأخرى.. ومن منطقة لثانية، بما يعنيه ذلك من تكرار ظواهر بزوغها وازدهارها.. وتحللها وانهيارها.. بوتيرة متقاربة، قد تمكن من صياغة نماذجها المتتابعة.. فى صورة معادلات كيفية مكثفة، تحدد مقومات قوتها.. بقدر ما تكشف نقاط ضعفها، علها تكون مجدية.. فى تفهم بنية الخريطة المعاصرة، وتجميعها فى إطار نظرى.. يستند إلى ما سبق طرحه فى نظريات القوة.. من فروض وشروط، عسى أن يمكن تطويعها للتطبيق فى دراسات لاحقة.

٢

ومن بين عناصر «الجغرافية».. يظهر تأثر (توزيع اليابس والماء + الموارد + المجتمع السكانى).. أشدها أهمية.. فى مجال البحث عن العلاقة بينها وبين القوة، بل إن معظم النظريات قد اتخذت من اختلاف **توزيع اليابس والماء** نواة لوضع فروضها الجيوستراتيجية، ومن ثم تصنيف القوى الكبرى إلى برية وبحرية عبر مراحل التاريخ المختلفة، ولأن هذه النظريات قد قدمت فى مناخ المنافسة الاستعمارية المحتدمة.. بعد الكشوف الجغرافية، فإنها قد جعلت من تحديد «القوة».. القادرة على السيطرة على العالم برمته.. الهدف النهائى من وضع فروضها، متسائلة عن «القوة».. التى يمكنها تحقيق ذلك.. وهل هى **برية** بالضرورة؟.. أم **بحرية** بالواقع؟، مغلفة سؤالها التوسعى.. بفكرة نظرية عن (..اتجاه العالم نحو الوحدة..)، قوامها أن العالم بحكم ثورة المواصلات - منذ منتصف القرن التاسع عشر - يتجه لأن يصبح وحدة سياسية واحدة، وإذا كان السؤال قد تراجع مؤخرا.. بعد سقوط الاتحاد السوفييتى.. باعتباره القوة البرية المرشحة كإجابة عنه، فإن الفكرة النظرية لاتزال مطروحه.. تحت صياغات شتى، يجمعها مصطلح العالمية Globality ..

رؤية تاريخية مستقبلية..

عمر الفاروق



المتصاعد بحكم تكنولوجيا الاتصال والمواصلات المعاصرة، مغلفا النظرية التوسعية الاستعمارية القديمة ذاتها.. بعد توشيحها بما يلزم من الحواشى الثقافية والحشايا المعلوماتية، بل وتطرحها أحيانا فى صياغاتها الصريحة.. عن الولايات المتحدة . . وقد توجتها نهاية التاريخ فوق رأس العالم كله، متجاهلة أن صراع القوى منذ ا ستعر مع بداية التاريخ.. لا تزال أسبابه قائمة.. وأنه يعود إلى صورته التى أعقبت الكشوف الجغرافية .. ولكن بين القوى الاستعمارية الراهنة المتعاصرة، وهذه التى تتكتل الآن فى كيانات كبيرة .. بطبيعتها متنافسة متصارعة ، لتسجل فى التاريخ صفحة .. مهما طالت سطورها .. سوف تطوى مثل سابقاتها ، فهيا نقلب هذه الصفحات .. لنثبت جدارة هذه الرؤية التاريخية المستقبلية بالعرض والنقد والمناقشة .

٣

تجسدت نماذج «القوى» المبكرة فى أحواض الأنهار الزراعية (مصر ، الصين، الرافدين وغيرها) ،وذلك بما توافر لها من فائض إنتاجى .. برزت به فوق المستوى المعيشى للمجتمعات المتزامنة ، وبقدر ما عرضها ذلك .. لغزو جيرانها الأضعف ـ بقدر ماسعت للتوسع

تغيرت خريطة
القوة العالمية

فى تخومها .. للدفاع عن منطقتها الإنتاجية غالبا ، وقدمت هذه النماذج - فى مجموعها - الأساس التاريخى والنظرى .. لما عرف بعد ذلك بجيوستراتيجية القوى البرية ، هذه التى تستمد قوتها من (قاعدتها الأرضية + مواردها الكافية + تحقيقها للفائض الإنتاجى + الكثافة السكانية)، ثم هى تنطلق فى مضمار «القوة» بمقدار ما يتجمع لها من هذه العناصر، وما ينتج عن كل ذلك من تفاعلات وتداعيات ، داخل إطار من السلطة المركزية (الفرعون ، الإمبراطور)، غالبا ما تدفع بها نحو الخارج . كقوة بارزة محليا وإقليميا وأحيانا عالميا ، غير أنها بقيت - غالبا - فى إطارها البرى ، نادرا ما تتجاوزه إلى المياه المحيطة.. أو إلى ما وراءها ، وقدمت لها السواحل والجبال وغيرها من خطوط المكان الطبيعية حدودها السياسية الأخيرة، هذه التى لا تتجاوزها إلى ما وراءها .. إلا فى حدود ما يعرف بالملاحة الساحلية الموازية والقريبة من خط الساحل .

وإذا كانت بعض هذه القوى (مثل مصر) قد واصلت علاقاتها البحرية مع جيرانها (خاصة الشام) منذ وقت مبكر ، مستندة فى ذلك إلى تقدم معين فى صناعة السفن ، فإن الملاحة النهرية كانت هى الأكثر شيوعا بها وفى بقية هذه الحضارات ، فالأنهار التى قدمت المياه الكافية اللازمة لزراعة متقدمة فى أحواضها ، فإنها أيضا قد وصلت بين مناطقها بوسيلة نقل رخيصة فعالة، مدعمة السيولة الإقليمية بشحنات دائمة من الحركة والحيوية داخل بنيتها المكانية،

وغالبا ما كانت هذه القوى البرية تميل لحيازة مجرى النهر برمته .. من منبعه إلى مصبه - كجزء مهم من جيوستراتيجية قوتها ، فضلا عن كونه من أهم ضماناتها.

وتتعدد أسباب تراجع هذه القوى البرية المبكرة ويمكن تلخيص أهمها فى (ضعف التوجه البحرى + انتقال مزايا الفائض + المركزية المفرطة + المدنية الضعيفة) ، وهناك بلا شك غيرها ، مما لا يزال فى جملته كامنا فى معظم الدول المعروفة الآن بالنامية ، ومنذ فقد هذا النموذج عناصر قوته .. فإنه نادرا ما استردها ، لا يدل على ذلك ترتيبه الراهن فى هرم القوى ، بل وأيضا خضوعه شبه الدائم للقوى الخارجية .. منذ نهاية الألف الأولى قبل الميلاد، فقد دأبت القوى الأخرى منذ ذلك الحين على نزح فوائضه، وإذا كانت بعض الدول النامية قد حشدت طاقتها فى اتجاه التحرر من أوضاعها المتردية المزمنة ، فإن نجاحها تحدده قدرتها على علاج هذه المجموعة من نقاط الضعف وغيرها .

٤

لقد تراجعت هذه القوى المرتبطة بأحواض الأنهار الزراعية لحساب ما أصبح يعرف **بالقوى البحرية** ، وذلك بعدما استمرت سيادتها شبه المطلقة منذ الألف الخامسة وحتى منتصف الثالثة قبل الميلاد ، وإذا كانت الجبهة المائية القريبة - بما وفرته من موارد الصيد - قد مكنت القوى البازغة من تجاوز المستوى الاقتصادى المعيشى ، فإن بروزها قد ارتبط بوصولها إلى مناطق الإنتاج البرية الداخلية، وهيمنتها على الطرق المؤدية إليها ، ولما كانت البحار تمثل آنذاك أهم العوائق أمام تدفق التبادل بالقياس الذى وصل إليه الفائض، فقد تكثفت المحاولات نحو تجاوز الملاحة الساحلية إلى المياه العميقة، والثابت أنه مع كل تطور اقتصادى فى مناطق الإنتاج .. كانت خطوط التبادل تمتد مسافات أطول وإلى مناطق أبعد، مما أدى إلى ظهور محطات وأسواق ومدن على طولها ،لا ترتبط بمناطق الإنتاج الأصلية مباشرة ، وإنما هى تستند إلى حركة الفائض مسافات بعيدة عنها، وإلى عدد تكرار مرات التبادل على طولها، ولما كان التناسب طرديا بين حجم الفائض وطول المسافة فقد انتظم توزيعها فى مواقعها على السواحل والطرق وغيرها من خطوط الانقطاع الطبيعية، وقادت إلى مرحلة اقتحام المياه العميقة والوصول إلى الأراضى البعيدة، وجسدت بذلك نموذجا جديدا للقوة .. نواته **«المدينة الدولة»** ، وبرهنت - القرون أيضا - على تفوق المزايا البحرية الجيوستراتيجية، وأن السيطرة على الماء والحركة فوقه .. تقدم ما يكفل السيطرة على اليابس أيضا.

وقد تجلت النماذج المبكرة لهذه القوى.. فى مجموعة **«المدن الفينيقية»** التى رصعت الساحل الشامى ، مرتبطة بتراكم قدر من الفائض فى مناطق الإنتاج فوق القدره التصريفية لأسواقها المحلية المحدودة، فاستثمرت مواقعها الساحلية عند نهايات خطوط الحركة والتبادل البرية، فاجتذبته إليها - أو تلمست طريقها إليها بوسائل عديدة .. من أهمها تأسيس المستعمرات على طول الساحل

الشمالى الأفريقى ، وتحددت معادلة قوتها الاقتصادية فى قدرتها على السيطرة على الماء، وعلى خطوط الحركة عبره (الأسطول) ، وعلى ما وراءه من اليابس ومناطق الإنتاج (المستعمرات الساحلية + مراكز الدفاع الداخلية)، ومع عدم تجاهل ما أسفرت عنه تيارات التاريخ - بعد ذلك - من نماذج للقوى البحرية .. أشد تعقيدا وأحفل أهدافا ، فقد بقيت منطوية - فى جوهرها - على ذات معادلتى القوة الاقتصادية والعسكرية .. التى أفصحت عنهما منذ البداية نماذجها المبكرة .

٥

وقبل أن تسقط المدن الفينيقية على الساحل الشامى ، كانت «كريت» قد برزت كقوة بحرية مناوئة، تستند إلى تجارة المعادن والسلاح غير أنها لم تستمر طويلا ، وورثتها المدن الإغريقية، .. ومعها تجارة البحر المتوسط، مدعمة تجارتها بمد خطوط تبادلها إلى الظهير الأوروبى المترامى وراءها ، واستحثت دوافع الطلب بين أوروبا والشرق . كما أسست المستعمرات على طول خطوط الحركة على النمط الفينيقى ، وسيطرت على جزر البحر المتوسط .. وطورت من صناعة السفن ، ومثلما وضعت القوى النهرية سياستها على أساس حيازتها للنهر من منبعه لمصبه ، فقد طمحت «مقدونيا» إلى السيطرة على خط التبادل بأكمله بين الهند وأوروبا، غير أنها قد تصادمت مع قوة برية راسخة (فارس)، وأدى ذلك إلى تضعضعهما معا ، وإذا كانت «فارس» قد استمرت فترة أطول فقد هبطت «المدن الإغريقية» على الجانب الآخر من المنحنى.

٦

وقد برزت «روما» بعد ذلك على نحو غير مسبوق، وسيطرت على حوض البحر المتوسط، وتجاوزت جبال الألب حتى بريطانيا ، واستقرت حدودها الشرقية على طول نهرى الدانوب والراين، منطوية على نموذج القوة البحرية البرية معا، وبالطريق المعبّد والسفينة المتطورة فرضت سيطرتها على أجزائها المترامية دون أن ترتطم - بعد قرطاجنة - بقوة ما حقيقية، حتى واجهت «فارس» بقوتها البرية الراسخة، والتى وإن اخترقتها «مقدونيا» - من قبل - فى دورة من دورات ضعفها ، فإنها كانت فى عصر «روما» تمر بواحدة من دورات قوتها ، فعمدت «روما» إلى الالتفاف حولها دون اختراقها ، وهيمنت على البحر الأحمر .. وما يمر فيه أو بموازاته من طرق التجارة البحرية والبرية، ومعها انتعشت جملة مدن التجارة الشامية والمصرية والحجازية واليمنية، ومنها توالت خطوط التجارة إلى منابعها الشرقية الآسيوية ، وقد واجهت «فارس» هذه السياسة أكثر من مرة ، سواء بتأليب القوة المحلية، أو منازعتها السيطرة على المدخل الجنوبى للبحر الأحمر ، أو بالإطلال على البحر المتوسط بغزو مصر، غير أنها قد أعوزتها دائما دعائم القوة البحرية، التى بقيت من مقومات الهيمنة الرومانية طوال عصرها، وقد حولت البحر المتوسط إلى بحيرة رومانية وأسمته بحرنا Mare Nos-trum، مستندة أيضا إلى قدرة متميزة على الحشد والتنظيم والإدارة، وإلى بنية حضارة تتسم بالواقعية والنظرة العملية، وإلى نصوص أوضاع ما عرف بالسلام الرومانى Paxa Romanaفى ولاياتها، وتضمنت ثقافتها أنماطا من النظم.. بقيت مصدرا ورصيدا للنماذج التالية، ومرجعا لمعظم النظريات الجيوستراتيجية المعاصرة، ليس فقط بما جسده نموذجها من عناصر القوة وأسبابها، بل وأيضا فيما أفصح عنه انهيارها من عوامل التحلل والضعف الكامنة .

لقد تمزقت الإمبراطورية إلى دولتين متصارعتين (٣٢٠م) - هما الدولة الرومانية الغربية (روما) والدولة الرومانية الشرقية (بيزنطة)، وقد قدر للأولى أن تواجه قوة البرالآسيوية العاصفة، التى توالت هجمات قبائلها الرعوية، مجتاحة قلاع وحصون الراين والدانوب، حتى أسقطت (٤٧٦م) روما ذاتها، كما قدر للثانية أن تواجه قوة برية أخرى، تبلورت فى شبه الجزيرة العربية، واضطرتها للتراجع أمامها ، مخلية لها الشام ومصر وشمالى أفريقية، واستمر الصراع سجالا بينهما.. طوال العصور الوسطى بأكملها.

- ٧ -

لقد صعدت الدولة العربية الإسلامية منحنى قوتها منذ منتصف القرن الميلادى، وقبل أن ينتهى هذا القرن.. كانت قد أصبحت قوة البر الرئيسية فى العالم القديم ، خاصة بعدما أسقطت فارس وامتدت سيطرتها إلى هوامش الصين، ولم يكن الدرس الفارسى غائبا عن رؤيتها، فسعت منذ وقت مبكر إلى بناء أسطولها، ومشاركة بيزنطة هيمنتها على البحر المتوسط، كما أدركت مفاتيح قوتها

تغيرت خريطة
القوة العالمية

فى إبانها، فوضعت سياستها للإحاطة بهذا البحر من جميع جوانبه، فضغطت بكل قوة هامشه الشرقى (القسطنطينية) واخترقت هامشه الغربى حتى جبال البرانس، وعند هذين الهامشين دارت رحى الصراع بينها وبين أوروبا طيلة سبعة قرون، ولم تكن نتيجة الصراع - من وجهة النظر الجيوستراتيجية - فى صالح أى من القوتين وإن استثمرت أوروبا تداعياتها .. بعد الكشوف الجغرافية خاصة.

- ٨ -

لقد حصدت قوة البر الرعوية الآسيوية نتائج الصراع لحسابها، هذه القوة الكامنة فى مثلث السهوب الوسطى الآسيوى، والتى كانت تمر بدورات متعاقبة - تعددت تفسيراتها - من النمو والانكماش، فقد اندفعت فى فورية منها بجحافلها تجاه الدولة العربية الإسلامية التى أنهكها الصراع الخارجى والتمزق الداخلى، وضغطت عليها حتى دخلت عاصمتها بغداد، (١٢٥٦م) ، ومن المنبع الآسيوى نفسه.. تبلورت هذه القوة - تحت قيادة الأسرة العثمانية - فى دورة قوة استمرت طويلا بالقياس لما سبقها، وضغطت على القسطنطينية، حتى أسقطتها (١٤٥٣م)، محققة - لحسابها - حلما قديما للدولة العربية الإسلامية، وعندما دخلت القاهرة أيضا (١٥١٧م) .. أصبحت معظم أراضى هذه الدولة فى إطارها، وبرزت بذلك كأكبر قوة برية فى عصرها، ووصلت إلى أعلى نقطة على منحنى نموها، حين حاصرت «فيينا» مفتاح أوروبا الثانى بعد القسطنطينية، مهددة السهل الأوروبى الأعظم وراءها بأكمله، وعندما تراجعت عن حصارها (١٥٣٢م) تكررت نتائج تراجع الدولة العربية الإسلامية - قبلها - عن استكمال التفافها حول حوض البحر المتوسط، إثر هزيمتها فى معركة بلاط الشهداء.. أو تور (٧٣٢م)، ذلك التراجع الذى استمر فى جزره لصالح المد الأوروبى المحتشد لصد العرب المسلمين فى المرة الأولى، والأتراك المسلمين فى الثانية، وذلك مع عدم تجاهل المتغيرات التاريخية والحضارية المقترنة بهذا التراجع فى المرتين معا.

لقد ورثت الدولة العثمانية - من الزاوية الجيوستراتيجية - مقومات قوة البر العربية الإسلامية ومعها ما تبقى من مقومات القوة البيزنطية.. بعد سقوط القسطنطينية، وإذا كانت قد بقيت بعد تراجعها عن فيينا - قرونا - كقوة برية لها وزنها، إلا أنها كانت فى مجموعها قرون الهبوط على الجانب الآخر من المنحنى، وذلك أنها رغم سعيها لإثبات وجودها البحرى فى حوض البحر المتوسط، فإن توجهها الأساسى قد بقى بريا فى معظمه، وبرزت فى التاريخ بمدفعيتها وليس بأسطولها، واتبعت فى إدارتها لولاياتها المترامية - فى آسيا وأفريقية وأوروبا - سياسة عقيمة، وسعت من شروخها.. ولم تدمجها فى كيانها، وتبددت قوتها فى إخماد ثوراتها، ورغم فورات الإصلاح التى كانت أحيانا تنتابها، فإنها لم تدرك متغيرات القوة فى عصرها، وذلك حين لم تشارك فى سباق الكشوف الجغرافية.. الذى اندفعت القوى البحرية الأوروبية (البرتغال، هولندا، بريطانيا - وغيرها) إلى مضماره، مستثمرة معطياتها (الثورة التجارية) ومستمرة مع تداعياتها (الثورة الصناعية) طوال الفترة بين القرنين ١٦ - ١٩م، وبذلك أفلتت خيوط القوة (التجارة + الصناعة) تماما من بين أصابعها، وبقيت حيث هى - الدولة العثمانية - بمثابة قوة برية متآكلة.

- ٩ -

وفى فترة متزامنة مع الصعود العثمانى.. بدأت **الكشوف الجغرافية**، فبعد أن أخفقت القوى البحرية (الحروب الصليبية) فى اختراق القلب المصرى والشامى.. مرتدة عنه بعد محاولات متكررة مضنية، عمدت إلى الالتفاف حوله.. وأسر طرق التجارة إلى خارجه، أى أنها بعدما فقدت المناطق.. لجأت للبحث عن طرق بديلة لما يمر به، وهكذا فإن الوصول إلى منابع التجارة الشرقية كان دافعها، أما الكشوف ذاتها فكانت مصادفة خالصة، ولم يكن الهدف من ذلك التخفف من أعباء ضرائب المرور وحسب، بل وأيضاً توجيه ضربة شديدة للمدن التجارية العربية والإسلامية.. وإنهاء دورها على طرق التجارة بين أوروبا والهند، وذلك باعتبارها ركائز اقتصاد الفائض والوفرة، ومن شأن انهيارها أن يتيح الفرصة لمعاودة السيطرة على مناطقها أيضاً، أى أن أسر الطرق بمثابة المقدمة اللازمة للسيطرة على ما سبق لبيزنطة أن فقدته إبان حركة الفتوح الإسلامية.

وقد تجمعت نتائج هذه الكشوف وتداعياتها لصالح هذه القوى البحرية تماماً، ورغم أن معظمها (البرتغال، هولندا، بريطانيا) لم تكن تستند أصلا إلى

قاعدة برية كافية، فإنها قد انطلقت لتكون لها إمبراطوريات برية واسعة، على بعد آلاف الأميال من قواعدها الذاتية، تفصلها عنها البحار والمحيطات، ولم يكن لها أن تحقق ذلك فضلا عن حمايته.. دون أن تضع لنفسها استراتيجية محكمة.. تجلت عناصرها في:

- استثمار خصائص القوة البحرية.. وتحقيق السيطرة على اليابس من البحر.
- التحكم في الطرق المؤدية لإمبراطورياتها.
- التوسع البري المتواصل في العالمين القديم والجديد معاً.
- التأمين العسكري للمناطق والطرق معاً.

محققة نموذجاً راسخاً من نماذج القوة عبر التاريخ، مايزال ماثلا في خريطة العالم المعاصرة، هذه التي تعود معظم خصائصها إلى هذه الكشوف الجاسمة، خاصة ما يتصل منها بثنائية العالم الراهنة بين الشعوب المتقدمة والمتخلفة، وإلى التراتب الحالي في هرم القوى.

ـ ١٠ ـ

وكما سبقت الإشارة.. فقد قدمت «البرتغال وأسبانيا».. ومعهما «هولندا» النماذج المبكرة في هذه المرحلة، وتجلت «البرتغال» بعد رحلة «داجاما».. إلى الهند عن طريق الرأس (١٤٩٨م) قوة بحرية عظمى، تستند إلى أسطولها.. وإلى محطاتها التموينية.. ومراكزها الدفاعية الموزعة على طول الطرق بين «لشبونة» و«بومباي»، غير أن عدداً من نقاط الضعف بقيت كامنة في بنيتها دون حل، تمثلت في ضآلة حجمها السكاني، وصغر قاعدتها الأرضية الذاتية، وذلك بالقياس إلى اتساع أهدافها في العالمين الجديد والقديم معاً، وما يقترن بذلك من تهافت رصيدها اللازم للمنافسة مع القوى البحرية الأخرى، فضلا عن تدني طاقتها على حماية الطرق التي طالت والمناطق التي اتسعت، ومع جمودها الداخلي اقتصادياً وسياسياً، وشدة ارتباطها بأنماط تفكيرها ورموزها الإقطاعية، فإنها قد عجزت عن استثمار موارد مستعمراتها بكفاية وفاعلية، وتبددت «البرتغال» في ذروة قوتها.. غير مؤهلة لاستثمار وتطوير ما حققته، مفتقرة لما يلزم ذلك من مؤسسات وأجهزة وعناصر بشرية، ومن ثم عجزت عن الاستثمار في المنافسة، أو على الأقل تخلفت عن غيرها في مضمارها.. ممن بدأ السباق بعدها.

ـ ١١ ـ

وقد برزت «أسبانيا» في الفترة نفسها تقريباً، وذلك بعد الخروج العربي الإسلامي من الأندلس (١٤٩٢م)، واتجاه مقاطعاتها نحو الوحدة في دولة واحدة، مستندة إلى قاعدة أرضية كافية، وإلى حجم سكاني مناسب، وفي اتجاه بحثها عن طرق تجارية بديلة.. اكتشفت العالم الجديد (١٤٩٢م)، ورغم تأخر التعرف على حقيقة هذا الكشف.. فضلا عن استثماره، فإنها قد نافست البرتغال طوال القرن ١٦م، وعندما تراجعت الأخيرة ـ بعد أن وصلت إلى ذروة قوتها ـ إثر اتفاقية «تردي سلاس» (١٥٥٣م) التي اقتسمت بمقتضاها العالم الجديد مع أسبانيا، فقد حلت محلها قوى أخرى (هولندا، بريطانيا)، ودخلت في منافسة مستعرة مع أسبانيا، ولم تكن أسبانيا قوة بحرية بالدرجة الأولى، ورغم ريادتها في مجال الكشوف الجغرافية.. فإنها لم تستثمر نتائجها كما ينبغي، وطالت المسافات بينها وبين مستعمراتها.. دون أن تواجه ذلك بتطوير أسطولها كما ينبغي، أو بتأسيس ما يلزمه من محطات التموين والحماية، وعجزت أجهزتها عن استثمار ما نزحته إليها من موارد، وبخاصة في مجال الصناعة، بل وتأخرت تيارات الهجرة منها إلى مستعمراتها بالكثافة والنوعية الفعالة، وبقدر ما نجحت في التوسع البري.. بقدر ما أخفقت في حماية الطرق إليها، وعندما هزمتها «بريطانيا» في معركة الأرمادا البحرية الفاصلة (١٥٨٨م)، تضاءلت للغاية كقوة بحرية، واستمرت كقوة برية منافسة في القارة الأوروبية، وأضيف تراجعها البحري لحساب بريطانيا بصفة أساسية.

ـ ١٢ ـ

ومنذ الأرمادا تصدرت «بريطانيا» القوة البحرية ـ إن لم يكن العالمية قروناً، ورغم المنافسة الهولندية المبكرة، فإنها كانت أصغر مساحة وأقل سكاناً من الاستمرار كقوة تنافسية مناوئة، وتوصلت للصيغة السياسية المناسبة لها، وهي أن تكون حليفة لبريطانيا، وواقعة في منطقة الظل من قوتها، خاصة وأن بريطانيا قد صاغت «جيوستراتيجيتها» الأوروبية على أساس أن الدفاع عن جزرها إنما يبدأ من الراين.

وفي إطار مجموعة من العوامل المواتية.. صعدت «بريطانيا» المنحنى..،

تغيرت خريطة
القوة العالمية

لتقدم النموذج الأبرز ـ عبر التاريخ ـ لقوة البحر المسيطرة على إمبراطورية برية مترامية.. عدة قرون متواصلة، أفصحت فيه عن معظم العناصر الجيوستراتيجية التى تحوزها قوة البحر المستندة إلى تكنولوجيا متفوقة، وتجسدت خصائص هذا النموذج فى «المدينة البريطانية».. المستندة إلى دعامات التجارة (البنك، الشركة) والصناعة (الآلية + المصنع) والبحر (الأسطول)، فى إطار الدولة الموحدة (المملكة المتحدة) التى حققت الحشد اللازم مع الاستراتيجية الواضحة، لتشق طريقها عبر المنافسات الضارية، وتؤسس امبراطورية تضم أستراليا والهند وكندا ونحو نصف أفريقية، وتمكنت من توجيه التاريخ السياسى للعالم بقدر ما تحكمت فى اقتصادياته، ووضعت قوائم الثمن لسلعه وخاماته، ونشرت لغتها وثقافتها فى أنحائه، بل وصبغت أجزاء منه واسعة بصبغتها الخالصة، وتوجه معظمه نحو تكرار نموذجها.. خاصة من ناحيتى **الديموقراطية والصناعة**.. وأصبحت تجربتها بمثابة الرصيد لها جميعاً.

ورغم ذلك فلم يضع هذا النموذج لحركة القوة فى التاريخ نقطة ختامها، فقد انتابت منحداه ـ مثل غيره ـ المتغيرات، فاتجه مع نهاية الحرب العالمية الأولى للهبوط على الجانب الآخر.. فلماذا؟

تظهر نقطة الضعف الأساسية فى النموذج البريطانى ـ من وجهة النظر الجيوستراتيجية ـ فيما انطوت عليه بنيتها من علاقة مختلة بين اليابس (أى مواردها الذاتية) والماء.. باعتباره طريقها للوصول إلى موارد غيرها، ورغم إحكام قبضتها على عقد قوتها (المستعمرة+ الطريق).. فقد انفرط عندما أفصحت العلاقة بين الجغرافية والقوة تدريجياً عن قوانينها، الخاصة غير المواتية.. والتى يمكن تحديدها فى:

- العلاقة بين الجزر البريطانية ومحيط المياه العالمى.
- العلاقة بين بريطانيا وإمبراطوريتها البرية.
- العلاقة بين استمرار القوة والموارد الذاتية للدولة.

لقد حققت بريطانيا فى البداية ـ علاقة إيجابية مع المحيط العالمى، وتجلت فى الأطلسى، وعلى طول خطوط التبادل بين الهندى وبحر الشمال، لكن الباسيفيكى خاصة بقى بعيداً عن سيطرتها، فتدافعت إليه القوى.. خاصة هذه التى تطل عليه بجبهات واسعة (الولايات المتحدة، اليابان)، وبالنسبة للعلاقة بينها وبين إمبراطوريتها البرية.. فقد واجهت القوى الطامحة لمشاركتها مستعمراتها ـ (خاصة ألمانيا)، كما أضيفت إليها تكلفة الدفاع عنها وقهر ثورات شعوبها..، ولم تسعفها مواردها رغم كل ما نزحته إليها من مستعمراتها.. فتخلت تدريجياً عنها.. خاصة منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية.

والواقع أن هبوط النموذج البريطانى على الجانب الآخر من المنحنى.. قد أوضح جملة نقاط الضعف الجيوستراتيجية الكامنة فى القوى البحرية عامة (قصور الموارد الذاتية + المنافسة المدمرة+ تكلفة السيطرة+ تناقضها مع القوى الوطنية+ أسباب أخرى)، وأنها مهما صعدت فثمة نقطة تتوقف عندها.

ـ ١٣ ـ

دخلت «اليابان» سباق القوة مع بداية القرن التاسع عشر، متلمسة أسبابها فى الاتصال بحضارة الغرب.. وبخاصة فى مجال الصناعة والتكنولوجيا، دون التخلى عن خصائص ثقافتها المتميزة، واتجهت إلى تكرار النموذج البريطانى.. من حيث اعتماده على الأسطول والمستعمرة، وحققت فى مجال النمو الاقتصادى تقدماً مشهوداً، فى إطار برامجها المعروفة بالوثبات التكنولوجية.. هذه التى تتابعت منذ منتصف القرن ١٩، واندمجت منجزاتها فى نسيج ثقافتها المتفردة فى جزرها النائية، وبحكم المصلحة واتفاق الهدف.. تحالفت مع «ألمانيا» فى الحربين العالميتين، وكونتا محوراً ضد الدول الاستعمارية الأقدم.. (بريطانيا وفرنسا) بعدما لم يجدا من المستعمرات والأسواق ما يلبى أطماعهما، غير أنها قد تخلت عن خططها فى تكوين إمبراطورية برية آسيوية.. وفى الهيمنة على الباسيفيكى، وذلك بعدما انسحقت ذرياً مع نهاية الحرب العالمية الثانية ونزع سلاح جيشها وأسطولها، غير أنها قد تجاوزت هزيمتها العسكرية بعدها، مستندة إلى فعالية قوة عملها ورسوخ صناعاتها، فضلا عن ثقافتها الخاصة وتنظيماتها الداخلية، وتقاليدها الموروثة والمتصلة بالتربية والأسرة وبساطة الحياة

وتقديس العمل، وأشعت بنموذجها على ظهيرها الآسيوى من كوريا إلى سنغافورة.. فيما يشبه إمبراطورية حضارية اقتصادية.. دون غزو أو قهر أو سيطرة.

ـ ١٤ ـ

لقد برزت «ألمانيا» بعد وحدتها (١٨٧٠م) مقدمة النموذج الجديد للقوى البرية الطامحة، مستندة فى ذلك إلى قاعدتها البرية وسكانها، وإلى بنى اقتصادية زراعية صناعية متوازنة، عدا ما قدمه فلاسفتها من آراء معقدة عن التفوق العنصرى، غلفت بها أهدافها المضمرة فى تعويض ما فاتها منذ الكشوف الجغرافية، وجعلت من أفكار (النمو العضوى للدولة، المجال الحيوى، الثقافة الألمانية، الدولة الجرمانية العظمى وغيرها) قاعدة لاتجاهها التوسعى داخل أوروبا وخارجها، وكشفت عن أوراقها فى مؤتمر برلين (١٨٨٣م).. مطالبة بنصيبها من المستعمرات مما تراه حقالها، والثابت أن بذرة الحرب العالمية الأولى قد ألقيت فى هذا المؤتمر، ليس فقط بما أوضحه من تناقضات بين الدول الصناعية الاستعمارية ـ يستحيل التوفيق بينها، بل وأيضاً بما توجهت إليه ـ بعده ـ كل منها فى وضع ما يكفل لها تحقيق كل أطماعها، وإذا كان التحالف الأوروبى الأمريكى قد هبط بالقوة الألمانية إلى نقطة الصفر مع نهاية الحرب العالمية الأولى، إلا أن تحجيم هذه القوة قد اقتضى جولة ثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥)، والتى وإن أسفرت عن تدميرها وتقسيمها، إلا أنها طهرتها من أوهامها وطموحاتها الباهظة، برزت بعدها كقوة اقتصادية وحضارية لها وزنها، تصاعدت بترتيبها إلى المرتبة العالمية الثالثة، ثم أضافت إليها تغيرات الجغرافية السياسية الجذرية فى شرقى أوروبا.. احتمالات للقوة لم تكن منظورة، لا تتمثل فقط فى توحيد الألمانيتين، بل وأساساً فى انطواء صفحة الاتحاد السوفييتى.. بتفككه وتراجعه عن صدارته.. بإخلائه موقعه، بما يتيح لها أن تحل محله باعتبارها القوة البرية الأولى أوروبياً وعالمياً.. بجدارة فائقة.

ـ ١٥ ـ

وقد صعدت «الروسيا» منحنى قوتها مع تبلور خصائصها القومية خلال فترة حكم بطرس الأكبر (١٦٨٢ ـ ١٧٢٥)، وتوجهها الصناعى والعلمى نحو الغرب، وتجلى وزنها ـ خلال القرن ١٩ ـ مع توسعها شرقاً حتى الباسيفيكى، وجنوباً إلى البحر الأسود، وغرباً حتى بحر بلطيق ونهر الفستيولا، وهى الفترة ذاتها التى أطلت فيها الولايات المتحدة على الباسيفيكى والأطلسى معاً، وذلك مع فارق أساسى بين القوتين، إذ بينما ورثت **الولايات المتحدة** خصائص حضارة غرب أوروبا الصناعية. فقد بقيت **الروسيا** مقيدة إلى حضارتها الزراعية حتى نهاية الحرب العالمية الأولى..، وإذا كان التكوين السياسى الفيدرالى قد دفع بالولايات المتحدة نحو الازدهار فى أطرها اللامركزية، فإن المركزية القيصرية فى «موسكو» لم تحقق النجاح ذاته فى إدارة قاعدتها البرية الواسعة، وإذا كانت الولايات المتحدة قد تعرضت لأزمة طاحنة خلال حربها الأهلية، خرجت بعدها متماسكة، فقد طالت الاضطرابات الداخلية فى الروسيا، وتواصلت دمدماتها طوال النصف الثانى من القرن ١٩، حتى انتهت بسقوط القيصرية.. وقيام الاتحاد السوفييتى على أنقاضها.

وقد سقطت القيصرية الروسية.. قبيل نهاية الحرب العالمية الأولى (١٩١٧م)، واتجه الاتحاد السوفييتى بعدها.. نحو آفاق العصر الحديث.. ضمن إطار صارم من خطط التنمية، وتمثل الفترة بين ١٩١٩ ـ ١٩٣٩ فترة بنائه لقواعده الاقتصادية، تبدت فيما أسسه من صناعات هيكلية، وخاصة فى مجال الصناعات الثقيلة، وفيما مدّه من الشبكات الحديدية والطرق البرية، وما شيده من سدود وخزانات، وما ولده من طاقة محركة، بالإضافة إلى تكثيف استثمار موارده الطبيعية الهائلة، الأمر الذى مكّنه من الصمود أمام الزحف الألمانى الصاعق.. أثناء الحرب العالمية الثانية، بل وبروزه بعدها كقوة رئيسية فى الساحة العالمية، ورغم خسائره البشرية والاقتصادية الفادحة خلال الحرب.. فقد واصل بعدها برامجه، وتمكن بعد أقل من خمس سنوات من نهايتها.. من اللحاق بالولايات المتحدة كقوة نووية ثانية، بل وأن يدخل عصر الفضاء قبلها (١٩٥٧)، مدعماً مرتبته كقوة عالمية.. باستراتيجية لها أبعادها المذهبية والسياسية والاقتصادية، تقاطعت دوائرها ـ فى أنحاء العالم ـ مع دوائر نفوذ القوة الرئيسية الأخرى (الولايات المتحدة)، تكرارا لعملية الصراع التى طالما سجلها التاريخ بين القوى الكبرى، وتنطوى بين صفحاته نتائجها المؤكدة.

تغيرت خريطة
القوة العالمية

لقد انطوت هذه القوة البرية الكبرى ـ منذ البداية ـ على تناقضاتها، هذه التى تمثلت فى تعدد قومياتها ومركزيتها المفرطة، كما عانت من تعثر برامجها الزراعية سنوات متعاقبة.. فوقعت فى شرك التبعية.. رغم أنها تدفع الثمن، واستنزفتها تكلفة سباق التسلح الباهظة.. كما أعاقت أيديولوجيتها.. تطور نظام الحكم بها.. وتكلست أجهزتها ومؤسساتها.. وتآكلت على مر السنين جداراتها وجداراته، وعند نقطة معينة.. تفجرت مشاكله.. بعدما أزمنت وتقيحت.. فسقط كأنه يوماً لم يكن، وتمزقت جمهورياته وتفككت أوصاله.. وانقطعت أواصره، ولم يعد مذكوراً من بين جمهورياته سوى روسيا وأوكرانيا فقط، ولن يطول الوقت حتى تعاود الصين المطالبة بسيبريا.. التابعة تاريخياً وأثنولوجياً لها.. وبذا يقتصر وجوده على غربى الأورال فقط، وإذا كانت إيران وتركيا تتطلعان لوراثة ما اصطلح على تسميته «قلب الأرض» (آسيا الوسطى).. فإن توظيف ذلك لحساب «عالم إسلامى» أعلى قوة.. يبقى مجالا مفتوحاً لغيرهما، خاصة بعد الطرح الراهن لقضية الإسلام والغرب.. بصياغات لايجوز إهمالها أو التهوين منها.

ـ ١٦ ـ

يبدأ الوجود السياسى «للولايات المتحدة» ـ كدولة مستقلة مع نهاية حرب الاستقلال (١٨٧٣م)، وقد نمت من دولة تضم ١٣ ولاية محصورة بين الساحل الأطلسى وسلاسل الليجنى الجبلية، حتى حققت وجودها الكامل ـ تقريباً ـ مع نهاية القرن ١٩، وقد اتبعت بعد فترة من استقلالها سياسة العزلة التى وضعها لها «مونرو» (١٨٢٣)، عكفت بعدها لنحو قرن كامل على التوسع غرباً، حتى أطلت على الباسيفيكى بجبهة بحرية لا تقل أهمية عن جبهة الأطلسى، ومكنتها الصناعة والآلية من تنمية مواردها الهائلة بمعدلات عالية، كما عوضتها عن نقص حجمها السكانى فى هذه المرحلة، وشدت الخطوط الحديدية أوصال بنيتها البرية الواسعة، وتدفقت طاقاتها الاقتصادية على شبكاتها وأنهارها وبحيراتها، وخرجت من حربها الأهلية (١٨٦١ ـ ١٨٦٤) متماسكة فى إطارها الفيدرالى، ووفر لها قرن عزلتها تكلفة المشاركة فى صراعات العالم القديم، وأتاح لها الهيمنة على أمريكا الوسطى واللاتينية، هذه التى أصبحت ـ مع كندا ـ بمثابة رصيدها الجيوستراتيجى، وأحاطت بالباسيفيكى حتى وصلت الأرخبيل الفيليبينى، وضمت «هاواى» كولاية تابعة لها، ومن الزاوية الجيوستراتيجية.. فقد هيأت لها مساحتها (نحو ٣ مليون ميل.. أى ٧٪ من مساحة اليابس العالمى) علاقة متوازنة مع جبهاتها المائية، خاصة وأنها كتلة مدمجة، وذلك باستثناء «ألاسكا» المنفصلة عنها بالأراضى الكندية، وبعض جزر الكاريبى والباسيفيكى والأطلسى.. التابعة لها والمنفصلة عنها بمساحات مائية.. والبعيدة عنها مسافات متفاوتة، وبالإضافة للعلاقة المتوازنة.. فقد هيأت لها مساحتها عمقاً برياً دفاعياً وتنوعاً فى الموارد.. جعلها تبرز فى نموذج للقوة غير مسبوق، يجمع داخل بنيته بين أسباب القوة البرية والبحرية معاً، فى كيان واحد مدمج متصل.

وإذا كانت الساحة قد شهدت بروزها مع **الاتحاد السوفييتى** بعد الحرب العالمية الأولى، فضلا عن تقارب مراحل تكوينهما، فقد أعلن ذلك عن تغير جذرى فى خريطة القوة.. سبقت الإشارة بإيجاز إليه، وقد شاركتها الساحة بعض القوى القديمة (بريطانيا وفرنسا).. المنتمية لعصر الكشوف الجغرافية وتداعياتها، وبعض القوى الجديدة التى لم تشارك فى الكشوف.. ولكنها لحقت بالعصر الصناعى واندمجت به، ما بين قوى برية (ألمانيا) وبحرية (اليابان) بصفة بارزة، وأسفرت الحرب العالمية الثانية عن خريطة ثنائية الأقطاب (الولايات المتحدة، الاتحاد السوفييتى).. بتوجيهات أيديولوجية متضادة.. دارت بها عملية استقطاب محمومة.. سياسياً واقتصادياً وثقافياً.. طوال ما يقرب من عقود أربعة، وتعمقت الهوة بين القطبين مع سباق التسلح المستعر.. وإن حال ميزان الرعب النووى من تداعياته ـ بحكم الدمار الشامل حالة تجاوزه، والآن.. وقد انفردت الولايات المتحدة بالساحة وحدها.. فهل هى حقاً قد فرغت من غيرها.. وخلا التاريخ لها؟ أم أن معادلة الصراع بين القوى الرأسمالية.. قد عاودت بكل عنفوانها؟ متمثلة على الأقل فى اليابان وأوربا الموحدة.. ومعهما الصين تتأهب وتحتشد، وهلا تزال القوانين الجيوستراتيجية سارية.. على الأقل بالنسبة للمسافة والمساحة والتجاور المكانى.. رغم تكنولوجيا الاتصال والمواصلات المتصاعدة؟ هذه وغيرها

هى الأسئلة المؤجلة مؤقتاً.. باعتبارها مستقبلية.. ومن ثم فإن موقعها الخاتمة.

- ١٧ -

والآن.. وبعد أن قلبنا صفحات خرائط القوة.. من ماضيها البعيد.. إلى صفحاتها الحاضرة، فربما يجوز قبل الانتقال إلى توقعاتها.. عرض ما ورد منها فى نظريات القوة السابقة للاسترشاد بها.. وذلك كما يلى بصورة موجزة:

● هل تسود العالم قوة برية واحدة؟، كما توقع «راتزل».. ورشح لها «ألمانيا».. دولته.

● أم تتسيده ــ مؤقتاً ــ قوتان.. كما يرى «كيلن»، قوة بحرية.. وأخرى بحرية، ثم ينتهى الأمر إلى «ألمانيا».. أيضاً فى مرحلة تالية.

● أم أن من يحز «قلب الأرض».. كما يرى ماكيندر.. يسيطر على الأرض؟، والمعروف أن الاتحاد السوفييتى كان يملكه (جمهوريات آسيا الوسطى + سيبيريا)، وما هى الاحتمالات بعد فقدانه لها.. واستقلالها؟

● أم يتوزع العالم ــ حسب هاوسهوفر ـ بين ثلاث قوى؟، هى «ألمانيا».. (وظهيرها أوروبا وأفريقية)، و«اليابان» (وظهيرها آسيا وأستراليا)، و«الولايات المتحدة» (وظهيرها الأمريكتان).. على الأقل فى مرحلة معينة، ثم ينتهى الأمر إلى ألمانيا ــ دولته ــ وحدها.

● أم أن «الولايات المتحدة».. تبعاً «لماهان» هى القوة المرشحة لتسيد العالم وحدها؟، فلم تعد القوى البحرية ــ خاصة بريطانيا ــ قادرة على مواجهة القوى البرية.. الممثلة فى ألمانيا ثم فى الاتحاد السوفييتى بعدها، خاصة مع فقدانها التدريجى لإمبراطوريتها البرية المترامية، وليست «اليابان» بالنسبة لكفاية موارد قاعدتها البرية.. بأفضل حالا من بريطانيا.. من هذه الناحية، ومن ثم ترجح كفة المزايا الجيوستراتيجية «للولايات المتحدة» غيرها، بحكم (اتساع القاعدة البرية + تنوع الموارد + جبهتى المحيطين الباسيفيكى والأطلسى + حجمها السكانى وحيوية شعبها + ثقافتها المرنة المتطورة)، فهذه عنده مبررات ترشيحه المبكر لها.

ورغم ترجيح ما جرى لرؤية «ماهان» وتوقعه، حيث تظهر خريطة القوة الآنية.. وقد تسنمتها الولايات المتحدة.. وتكاد تنفرد بها، فلم تكن توقعات غيره فارغة، فقد تحقق لكل منها قدر من الصحة.. بدرجات متفاوتة، فتبعاً «لراتزل».. برزت ألمانيا بعد وحدتها الأولى (١٨٧١) كقوة برية فائقة، خاضت حربين عالميتين لتحقيق سيادتها العالمية فضلا عن أطماعها، ورغم هزيمتها وتقسيمها بعد الحرب العالمية الثانية، فإنها قد توحدت ثانية، لتصبح القوة البرية الأولى فى أوروبا ـ بعد تفكك الاتحاد السوفييتى وتراجع مرتبته، عدا ما تحوزه من مزايا جيوستراتيجية أخرى.. متمثلة فى (قاعدتها البرية بمواردها المتنوعة + التكنولوجيا المتفوقة + حجمها السكانى + ثقافتها وحيوية شعبها..)، بدرجة تؤهلها لأن تتزعم أوروبا الموحدة، وبذا توشك ثنائية القوة العالمية ــ كما توقعها كيلن ــ أن تتجسد ثانية، وبالنسبة لفروض ماكيندر.. فإنها بمثابة القاعدة لمن يتوقع استعادة الاتحاد السوفييتى لمكانته.. بعد تخلصه من مشاكله.. واستعادة قلب الأرض لإطاره، وتبقى لتوقعات هاوسهوفر جدارتها أيضاً.. ليس فقط فيما يتصل بالولايات المتحدة وألمانيا، بل وأساساً فيما قدره «لليابان» كقوة عالمية قادرة، يؤكده تشعب نفوذها فى ظهيرها الآسيوى، فضلا عن تكنولوجيتها الفائقة، وتضاعف تطلعها لدور عالمى.. يناسب مرتبتها كقوة اقتصادية عالمية ثانية، أما ما تفتقده هذه النظريات الجيوستراتيجية جميعها.. فيتمثل فى غياب «الصين» عن توقعاتها، وإذا كان لذلك ما يبرره إلى ما قبل ثورتها (١٩٤٩).. وربما بعدها، فإنها تفصح منذ نحو عقدين عن قوة متعاظمة.. يستحيل تجاهلها أو إهمالها، وإذا كانت بعض الدراسات.. تضيف إليها شبه القارة الهندية.. تبعاً لحسابات معينة، فإن العالمين العربى والإسلامى.. ليسا بعيدين عن تحقيق ذلك.. ولكن بشروط معينة.. تقتضى دراسة مفصلة منفصلة ليس هنا مجالها.

ورغم أن ما تهدف إليه هذه التوقعات وغيرها.. يتمثل فى تحديد القوة النهائية القادرة على إدارة العالم بأكمله، وذلك فى إطار ما يعرف بنظرية الهيمنة Hege-many Theory، وبغض النظر عما يشوب بعضها من أحادية التحليل.. ومن ثم تحيز الاختيار والترشيح، إلا أنها فى مجموعها قد أحاطت بهذه القوى التى تسيدت الساحة العالمية منذ نهاية القرن التاسع عشر خاصة، كما كشفت عن مقومات القوة فى أيها ومن ثم كلها، بما يتيح تجميعها فى نظرية عامة للقوة.. هذه أهم بنودها:

● قاعدة من الموارد الطبيعية.. تحوزها الدولة داخل أرضها.

● تحويلها إلى موارد اقتصادية.. باستثمارها ومضاعفة قيمتها المضافة بصفةدائمة.

● اتخاذ (العلم + البحوث التطبيقية + الصناعة) أساسا للتنمية الاقتصادية فى شتى مجالاتها.

● تنمية مواردها البشرية بكافة مستوياتها .. ورفع الكفاية الفنية لقوة عملها المنتجة.

● تطهير الثقافة مما يشوبها .. وتحريرها نهائيا مما يعوقها ، وشحنها بالتواصل الإيجابى مع غيرها ، فى صياغة تكاملية .. واعية بركائزها .. وما يناقضها معا.

● التنظيم السياسى للمجتمع - بما يستوعب شرائحه .. ويعبر عنها .. ويحشد طاقاتها.

● تكوين إرادة وطنية وقومية .. لا تنكص عن أهدافها.

● بث الحيوية بالحرية فى البنية العقلية والشعورية لشعوبها.

● احتشاد الكيانات الأقرب ثقافيا واقتصاديا .. داخل منظمات إقليمية فعاله راسخة.

وليس من شك فى وجود غير ما ذكر.. مما يمكن اعتصاره من هذه النظريات وغيرها، بما يضيف إلى هذا الإطار النظرى بنودا أخرى ، وتوضح المتابعة التحليلية لنماذج القوة المختلفة .. تمثل تغيراتها فى اتجاهات عدة .. يمكن تحديد أهمها فيما يلى :

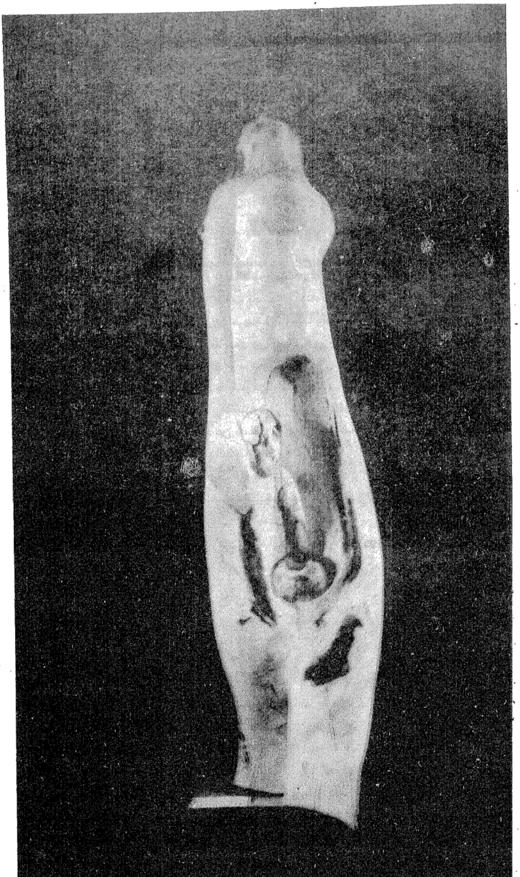
* تغيرات تاريخية . . من مرحلة تاريخية لأخرى.

* تغيرات مكانية .. من منطقة جغرافية لأخرى.

*تغيرات بنية القوة .. وتحكمها التطورات التكنولوجية .

ويجمع التغيرات التاريخية والمكانية.. مصطلح (الحركة .. الرأسية والأفقية للقوة) ، ورغم تعدد مراكزها .. أى نماذجها .. فإنها ليست بحال منفصلة.. مترابطة الجذور (جذور القوة) .وحيدة الجذع .. وإن تعددت فروعها وتنوعت ثمارها ، ترويها - كما سبقت الإشارة - تطورات التكنولوجيا .. من الأداة الحجرية إلى السفينة الفضائية ، وتشكل فى مجموعها ما يمكن تسميته بالميراث الحضارى للقوة .. للمجتمعات الإنسانية جميعها ، وبذا يجمع التاريخ ما وزعته الجغرافية، بما يتيح لأى مجتمع أن يحقق تفوقه .. فى أى من مجالات التقدم، تبعا لموارده وقدراته وثقافته الخاصة ، ويثبت تعدد مقومات القوة وانتشارها Power diffusion فرصا جيوستراتيجيا جوهريا ، يتجسد فى توزع القوة بين عدد من أقطابها .. فى كل مرحلة تاريخية .. فضلا عن تغير الأقطاب ذاتها ، كما يبرهن انتشارها وتوزعها .. على أن تشكلاتها فى الساحة هرمية (هيراركية) .. لها قاعدتها وشرائحها المتراتبة .. التى تشغلها بقية الدول بتداخلات شتى .. وتدل الحركة .. على تغيرات شرائحه من القاعدة للقمة.

وإذا طالعنا الصفحة الراهنة من خريطة القوة .. تبعا لهذه الرؤية .. نجدها تتشكل أو تعاد صياغتها حول مجموعة من القوى الرئيسية (الولايات المتحدة ، أوروبا ، اليابان) .. بدرجات متفاوته من التماسك وصلابة الظهير .. وترابط عناصرها المتشابكة ، يليها شرائح القوة بمستوياتها ، وأيا ما كانت نتائج تغيراتها الجارية .. التى لا تختلف ديناميتها عما عرفته صفحات خرائط القوة الماضية ، فثمة حقيقة وحيدة باقية.. وهى أنه لا وجود للقوة المطلقة أو للضعف المطلق ، بمعنى أنه لم توجد عبر التاريخ - كما لا توجد الآن - هذه الدولة التى حققت القوة من كافة جوانبها ، أو هذه الدولة الضعيفة من كافة مقوماتها ، وكل ما فى الأمر أن هناك فى كل دولة (أوكيان مهما كبر) جوانب من القوة والضعف معا ، وتتراتب القوى فى الساحة.. بناء على المحصلة العامة - فى فترة معينة - لجملة تأثيرات هذه العوامل جميعا، كما أن المرتبة قابلة للتغيير فى كل مرحلة ، بمقدار ما تسعى عامدة إليه كل دولة. ■



نشـــــأة

هل نعيش فى مجتمع متخلف؟

ما دلالة ذلك؟

هل هى العلاقة الخاطئة بالعلم؟

فأين ومتى ولماذا حدثت هذه الأخطاء التى تسببت فى شقائنا وتعاستنا؟

أين وقعت هذه الأخطاء التى دشنت تخلفنا وأحبطت تقدمنا؟

قد نتفق أو نختلف على تعريف «العلم» بمفهومه الحديث فى العالم المتقدم، وقد نتفق أو نختلف على مدى علاقته بالحقيقة المطلقة أو النسبية، وقد نتفق أو نختلف على فهم **كارل بوبر** Karl R. Popper، أو **توماس كون** Thomas S. Kuhn، أو **يمنى الخولى**، أو **زكى نجيب محمود** له، ولكننا لابد فى نهاية الأمر أن نتفق على أن «العلم» هو أقرب الطرق حتى الآن للمعرفة الصحيحة، وأن من يملك نواصيه يحصل على القوة التى تمكنه من التعامل مع الطبيعة ومع غيره من البشر بما يتطلبه دينه وأخلاقه ووجدانياته . ولابد لنا أن نتفق كذلك على أنه بدون تملك ناصية العلم فلا شرف ولا كرامة ولا سعادة ولا استنارة ولا معنى للحياة فى عصرنا الحديث، فلا شرف فى الفقر والتخلف - رغم محاولاتنا الساذجة المضحكة لحجب وجوه وأذرع بناتنا وزوجاتنا، ولا كرامة فى مذلة الضعف واستجداء الغذاء والدواء من الخارج - مهما شجبنا وصحنا وتفاخرنا بالأصول، ولا سعادة فى مرض وتخلف طفل أو موت شاب فى قمة عمره - مهما تعاطينا من مخدرات مادية ومعنوية، ولا استنارة فى مجتمع تنشر فيه كتب عن «علاج الإيدز بالأعشاب» وعن «رى الظمآن» فى عالم السحر والجان» (الأهرام ٣١ أغسطس ١٩٩٤) وتذاع فيه برامج تليفزيونية عن كيف تحصل على ٧٠٠ امرأة فى الصباح و٧٠٠ امرأة فى المساء، وعن اتقاء شر الحاسد بالاغتسال فى ماء وضوئه، وعن رائحة روث الجان - وكل هذا فى مشارف القرن الواحد والعشرين.

وتخلفنا وضعفنا - سواء كمصريين أو كعرب - ينبئ عن أخطاء فى علاقتنا بالعلم. فأين ومتى ولماذا حدثت هذه الأخطاء التى تسببت فى شقائنا وتعاستنا؟ أين وقعت هذه الأخطاء التى دشنت تخلفنا وأحبطت تقدمنا؟ لقد نشأت وترعرعت الحضارة الصناعية الحديثة لليابان وكوريا والصين فى ظروف أسوء من ظروفنا ومع ذلك تقدمت عنا بفراسخ، فما السبب؟ لماذا أصبحت كل محاولات التنوير عندنا مثل محاولات سيزيف Sisyphus تنتهى دائما بالسقوط المدوى؟ لماذا تعود نساؤنا بعد حركة **قاسم أمين** بنصف قرن إلى عصر الحريم؟ لماذا أخذ منا الغرب **ابن رشد** واحتفوا به وارتقوا به، بل وأطلقوا عليه اسما محرفا جديدا (Averroes) وأعطونا بدلا منه **توما الإكوينى** St. Thomas of Aquinas الذى احتفينا به وقدمنا فلسفته بأسماء عربية وسقطنا معه إلى القاع بفلاسفة الجهل والظلام.

لعله من المفيد، فى أزمتنا الحالية، أن نتأمل فى نشأة العلم والظروف التى ساعدت على ترعرعه، والظروف التى عطلته. وبنظرة سريعة، سنكتشف أن أغلب المفكرين يتفقون على أن نشأة العلم بمفهومه الحديث كان مقرها اليونان وبالذات فى منطقة فى غرب آسيا الصغرى كانت تدعى أيونيا. ولقد نقل إلينا أدباؤنا ومفكرونا كثيرا من وجدانيات وفلسفات الحضارة الإغريقية، وسنحاول أن نتعرف فى السطور التالية على بعض أوجه جذور العلم التى نشأت فى اليونان.

أيونيا

تطغى على فكر جانبٌ من البشر حتى الآن فكرة أن العالم مسرح عرائس تحركه خيوط غير قابلة للتفاهم وتزدهر هذه الفكرة وتنتشر فى فترات الظلام فى تاريخ الأمم، وتذوى وتضمحل فى فترات التحرر والتقدم.

العلم

سمير حنا صادق



ابن رشد

ومنذ ألفين وخمسمائة عام نشأت فى منطقة كانت تدعى أيونيا - وهى مجموعة من المدن والجزر كانت توجد على الشاطئ الغربى لآسيا الصغرى (تركيا الآن) - قوم يعتقدون أن كل شىء مصنوع من ذرات وأن الآدميين والحيوانات الأخرى قد نشأت من أنواع أكثر بساطة وأن الأمراض لا تنتج عن العفاريت والجن بل عن أسباب يمكن للعقل البشرى أن يفهمها. وبذا اتصف فكر هذه الجماعة بأهم خاصية تمثل العلم وهى اختصار الظواهر المختلفة المعقدة إلى قوانين بسيطة يمكن تفهمها. وكذا، قبل مولد السيد المسيح بستة قرون، ولدت فكرة جديدة تقول بأن العالم قابل للفهم لأنه يسير على نظام داخلى. وأطلق الأيونيون على هذا العالم المنظم اسم كوزموس Cosmos وهى كلمة إغريقية تعنى «النظام» (عكس Chaos وهى كلمة تعنى الفوضى).

ولكن، لماذا ظهر هذا الفكر فى أيونيا؟ لماذا لم يظهر فى الهند أو فى الصين؟ لماذا لم يظهر فى مصر أو بابليون؟ لماذا لم يظهر فى أمريكا؟ لماذا لم يظهر هذا الفكر فى هذه البلاد رغم تقدمها جميعا فى التكنولوجيا: تكنولوجيا البناء، تكنولوجيا الزراعة، تكنولوجيا الحرب، تكنولوجيا التحنيط؟

نشـــــــأة العـلـم

ينبغى لنا هنا أن نتذكر الفرق الشاسع بين التكنولوجـيـا والعلم. فـقـد بنى المصريون الهرم دون أن يعرفوا قوانين الروافع، وقسم البابليون الأرض الزراعية دون أن يعرفوا قوانين الهندسة. لماذا إذن رغم هذا التقدم التكنولوجى لم يظهر هذا الفكر فى هذه البلاد؟

يقـول المفكرون إن السـبب فى ذلك يرجع الى أن أيونيا كانت مجموعة من الجزر متـحـررة من أى دوجـما أو فكر متحجر سابق. لم يكن بها تركيز للقوة يفـرض سيطرته على الفكر والدراسـة. كـان للمصـريين ديانـتـهم القـوية وكـان لليهود عـهدهم القديم، أما فى أيونيا فقد كان الوضع مختلفا:

كانت الآلهة المسيطرة على المنطقة هى مـردوك من بابليـون وزيوس من اليونان. وكان رجال الدين التابعون لكل إله يكذبون الآخرين.

واحتار الأيونيون أيهم يصدقون، فإذا صدقوا إلها فلابد أن الآخر كاذب وأراح الأيونيون أنفسهم وكذبوا الطرفين.

وهكذا نشأ فى الفترة بين عام ٦٠٠ - ٤٠٠ ق.م ثورة فى الفكر الإنســانى. وازدهرت الثـورة. وظهـر عـديد من العلماء، وظهرت أيضا بعض الانحرافات الفكرية (الفيثا غورثيون) إلى أن قوى مـركـز بعض القادة وظهـرت اتجـاهات إمـبراطورية وظهـرت تجارة للعبيـد، فاضمحل تأثير العلماء الأيونيين وجاءت الضربة القاضية فى البلد الأم، اليونان، على أيدى **أفلاطون وأرسطو**. وبعـد إفـاقة أيام مكتبـة الإسكندرية من ٣٠٠ ق.م وإلى ٤٠٠ ب.م. والتى انتـــهت بسيطرة الكنيسة فى الإسكندرية وقتلها لأهم العلماء فى ذلك الوقت (هيباشيا Hy-patia) بعـــد ذلك دخل العلم فى ظلام دامس إلا فى أيام العلماء المسلمين ثم نام بعـدها العلم إلى أن تم تحـريره بتـحطيم الصـــورة الأرسطيـــة للعـــالم على يد **كوبرنيكس وكبلر وجاليليو ونيوتن.**

طاليس:

يعـتـبـر أغلب فـلاسـفـة العلم أن أول العلماءالحقيقيين هو **طاليس** من ميليتوس Thales of Miletus (٦٠٠ ق.م). وميليتوس مدينة صغيرة على الطرف الشرقى لآسيا الصغـرى يفـصلهـا عن سامـوس Samos وهى جزيرة مهمة فى تاريخ العلم والفلسفة - ممر مائى صغير.

ولكن ما الذى ميز **طـاليـس** عـن غيره من الفلاسفة والمفكرين الإغريق؟ إن الذى يميـز طاليس هو أنه أول مـفكر وضع نظريات مـبنيـة على الملاحظة وقابلة للتكذيب أو التأييد. فقد عاش اليهود فى ظل توراة تريحهم من عبء التفكير وتعطيـهم «دليل عمل» للحصـول على «أرض الميعاد». وقد افترض المصريون، وهم تكنولوجيون مهرة، أن الشمس تسافر على مـــركب يقـــودها الإله رع. أمـــا الإغريق فقد زعموا - واستراحوا إلى هذا الزعم - أن الآلهـة وعلى رأسهـا الإله زيوس يديرون شئون الأرض والناس. أما **طـاليـس** فلم يقبل هذا كله وأخضع كل أفكاره للدراسة والتجربة والنقد.

لقـد افـتـرض البـابليـون أن الأرض مصنوعة من الماء وأن الإله مـردوك قد فرد سجادة فوق الماء فكان الجزء الصلب من الأرض. ووافق **طاليس** على أن كل المواد مصنوعة من الماء، فـقد لاحظ أن الماء ممكن أن يكون صلبا (ثلج) أو سائلا أو غازا (بخار) كما لاحظ أن كل الأشياء الحـية تحـتـوى على الماء. ولكنه تجـاهل مـردوك فى النصف الثـانى من الفرض. فـقـد زعم أن تكوين الجـزء الصلب من الأرض قد حدث نتيـجـة لعملية تشبـه تكوين دلتـا النيل التى درسـهـا فى فـتـرة وجوده فى مصر.

نجح **طاليس** فى وضع نظرية لقياس ارتفاع الأهرامـات بقياس ظلها ومـعرفة زاوية الشـمس عند الأفق، وهى الطريقـة نفسها التى يستعملها علماء الفضاء الآن فى قـياس ارتفـاع الجبـال الموجـودة على سطح القمر.

وكـان **طـاليس** أول من أسس علوم الرياضـيـات المخـتلفـة وأثبت النظريات الهندسـية، ووضع «الفروض الأسـاسـية»: الدائرة يقسمها نصف قطرها إلى قسمين مـتـسـاويين، إذا تقـاطع خطان فـالزوايا المتقابلة تكون متساوية، الزوايا المرسومة داخل نصف الدائرة هى زوايا قـائمـة. وهكذا - ولأول مرة صدرت مقولات عن الخطوط والدوائر والزوايا تـنطبق على جميع الخطوط والدوائر والزوايا. وهكذا لم تعد الرياضيات مـجرد وسيلة لأغراض مؤقتة، لقد أصبحت الرياضيـات علما. وبعد ثلاثة قرون حـقق **إقليـدس** هـذه النظريات وأضـاف إليـهـا وألف على أساسـهـا كـتابه «عناصر الهندسـة» وهو الكتـاب الذى اشـتـراه نيـوتن من أحـد الأسواق والذى فجر فى عقله دراسة عن التـفاضل والتكامل ونظرياته الرياضيـة التى أدت إلى العلم الحديث.

وهكذا ولأول مـرة وجـد اعـتـقـاد بأن هناك قوانين تحكم الطبـيـعـة، وأن هذه

القوانين قابلة للكشف، وأن هذا الكشف قابل للمناقشة والحوار والتكذيب، وهكذا تم الخروج من القيود الميثولوجية... وهكذا ولأول مرة أيضا، بدأ الإنسان يفكر فى الطبيعة والكون كشىء منفصل عنه.

ونما هذا التيار وترعرع. ولمعت أسماء: ظهر **أناكسميندر** وظهر **أبو قراط** أبو الطب الذى نعرفه بقسمه المشهور وظهر **ديموقريطس** وارتفعت فروع شجرة العلم إلى مكتبة الإسكندرية: إلى **إقليدس** و**أرشميدس** وارستوثينس.. هذا التيار المتدفق الذى انتهى **بهيباشيا**، عالمة الرياضيات العبقرية التى قتلها **سيزيل** الأول (كيرلس) بابا الإسكندرية فدخلت البشرية بعدها عصر الظلمات.

ولم يكن الطريق كله مستقيما مضيئا سهلا فمع ظهور بعض الحكام المستبدين فى أيونيا ومع ظهور العبودية، ظهر تيار مواز من «علماء السلطة» الذين يغلفون علمهم بغلاف من الغيبيات والأسرار.

أناكسيمندر

إذا كان **طاليس** هو أول من حرر الفكر العلمى من هيمنة الآلهة (مردوك وزيوس فى ذلك الوقت) فإن صديقه ورفيق عمره **أناكسيمندر** Anaximander of Miletus هو، على قدر علمنا، أول من أجرى تجربة علمية. فبدراسة للظلال المتحركة لعصاة رأسية، تمكن من قياس السنين والمواسم بدقة بالغة. ويصف **كارل ساجان** Carl Sagan عالم الفيزياء والفلك العالمى هذا بقوله «لآلاف السنين كان البشر يستعملون العصى فى تحطيم رؤوس بعضهم البعض ولكن **أناكسيمندر** استعمل العصا فى تحديد الوقت». وهكذا كان أناكسيمندر أول من صنع «مزولة» فى اليونان.

ووضع **أناكسيمندر** بناء على مشاهداته نظريات عديدة. فقد افترض بأن الأرض معلقة فى الفضاء ولا ترتكز على شىء. وافترض بأن ثباتها معلقة قد نتج عن أنها توجد فى مركز الكون، وبما إنها توجد على مسافات متساوية من «الكرة السماوية» فإنه لا توجد قوة تستطيع تحريكها بعيدا عن هذا المركز.

لاحظ **أناكسيمندر** أن أطفال البشر يولدون ضعافا ولا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم ضد الطبيعة المعادية، واستنتج من ذلك استحالة أن يكون الجنس البشرى قد بدأ بظهور أطفاله على وجه الأرض. واقترح لذلك أن تكون الحياة قد نشأت من الطين وأن أول الحيوانات كانت على شكل أسماك مغطاة بالأشواك وأن هذه الحيوانات قد ارتقت فخرجت من البحر إلى سطح الأرض ومنها ظهر الجنس البشرى.

ولعل أكثر أفكار **أناكسيمندر** عبقرية هى، قوله بأن البشر أكثر ذكاء من الحيوانات لأن لهم أيدى يعملون بها. وقد أثبت العلم الحديث هذه الفكرة تشريحيا: فالمقدرة المكتسبة بالتطور على التحكم فى العضلات الصغيرة ليد صاحبتها المقدرة على التحكم فى العضلات الصغيرة للوجه (الاتصال) وصاحبها التحكم فى العضلات الصغيرة للسان (الكلام والتفكير).

ويتحدث القديس **أوجستين** St. Augustine بمرارة عن **أناكسيمندر** فيقول عنه إنه «لم يختلف عن **طاليس**. فليس فى سببياته لمظاهر الحياة المختلفة مكانة لعقل سماوى».

حكم الطغاة:

استولى على الحكم فى ساموس حوالى عام ٥٤٠ ق.م الطاغية **بوليقراطيس** polycrates وبدءا من هذا التاريخ سوف يلاحظ دارس تاريخ العلم أن حكم الطغاة يصحبه تغير جذرى فى مسار العلم، إذ يختفى العلم بمعناه الحقيقى، العلم المبنى على تفاعل العقل والمنطق مع المشاهدة والتجربة، العلم القابل للنقض والتكذيب، ثم يظهر نوع غريب من العلم - إذا كان من الممكن أن نسميه علما - يحتوى على غيبيات مصطنعة وأسرار غريبة. هذا ما حدث أيام **ستالين** (ليسنكو) وهذا ما حدث أيام **هتلر** (التطهير الجنسى) وهذا ما حدث بعد استيلاء **بوليقراطس** على الحكم: ضمر العلم الحقيقى المثابر على خط **طاليس** و**أناكسيمندر**، وانتشر العلم المقنع بغلاف من الأسرار والغيبيات، وأصبحت المجموعة الأولى تنشر أفكارها على الشعب كما سنرى فيما بعد فى منشورات سرية تحجبها عن الحكام والسلطات الدينية وأصبحت المجموعة الثانية - الممثلة أساسا فى **الفيثاغورثيين** - تنشر أفكارها بلغة سرية تحجبها عن الشعب، بل لقد وصلت الأمور أحيانا، كما يذكرنا الدكتور **فؤاد زكريا** فى ترجمته الجميلة لكتاب **برتراند راسل** عن «حكمة الغرب»، إلى حد معاقبة من يذيع أسرار هذه الأفكار على الشعب بالقتل غرقا.

ويصـاحب حكم الطغـاة أيضـا نمو ضخم للتكنولوجيا، فقد بنى **بوليقراطس** سورا مرتفعا حول عاصمته وحفر نفقا طويلا يمتد من آبار المياه حتى المدينة تحت جبال ضخمة، وتم هذا العمل الجبار بتخطيط المهندسين التكنولوجيين، وبعرق ودماء العبـيـد الذين أسـرتهم مـراكب **بوليقراطس** بعمليات القرصنة. وظهر فى هذا الوقت أيضاً من التكنولوجـيـين ثيـودورس Theodorus الذى اخـتـرع الكالون والمفتاح والمسطرة، وفارة النجار والمخرطة، والتدفئة المركزية... الخ.

سنعود بعد قليل إلى الفيثاغورثيين بعد مناقشة تاريخ العلماء الذين ساروا على طريق **طاليس وأناكسيمندر.**

أناكساجوراس

انتـقل هذا الخط من البـاحـثين التجريبيين من أيونيا إلى اليونان وإيطاليا وصـقليـة. وكـان من أوائل نجـومـه **أناكساجوراس** Anaxagoras الـذى عاش فى أثينا حوالى عام ٤٥٠ ق.م.

وصـف **أناكساجوراس** الشمس والنجوم بأنها تتكون من أحجار متوهجة بالحرارة، وقال بأن القمر ينير بانعكاس الضوء عليه: وهكذا قدم نظرية تفسر دورة القمر الشهرية. فى هذا الوقت كان أهل اليونان يعتبرون الشمس والقمر من الآلهـة، وكـان من الخطورة إذاعـة مـثل هذه النظريات، ولذا فـقـد كـان **أناكساجوراس** يذيع نظرياته فى منشورات سرية، وكان هذا عملا جريئا منه يعبر عن احترامه للعقل وللعلم. فقد فسر **أرسطو** بعد سنين من أناكساجوراس كل الظواهر المتعلقة بالقمر بأن هذه هى «طبيعته»، وهو، كما هو واضح، تلاعب بالألفاظ لا يفسر شيئا.

ودفـع **أناكساجوراس** ثمن جرأته فسجن متهما بالكفر - وهى تهمة ستتكرر كثيرا فى تاريخ العلم.

إمبيدوكليس :

لعل أول من أجـرى تجـربـة على الغازات هو **إمبيدوكليس** Empedocles (٤٥٠ ق.م.) الذى أجرى تجاربه على إحدى أدوات المطبخ المستعملة فى هذا الوقت وتدعى «سـارقـة الميـاه» (Clepsydra). كـانت هذه الأداة تتكون من كرة مفرغة من النحاس ولها من ناحية مجموعة من الثقوب ولها من الناحية الأخرى عنق على شكل أنبوبة ويمكن القبض على الأنبوبة باليد وسد فتحتها بالإبهام. وبوضع الكرة فى الماء ورفع الإبهـام يندفع الماء داخل الكرة حتى يملأها ويسد الفتحة بالإبهام ويمكن إخراج الكرة والانتقال بها وبما فيها من مـاء إلى مكان آخر حيث يرفع الإبهـام فـتنزل الميـاه من الثـقـوب. ولاحظ **إمبيدوكليس** أنه إذا وضعت الكرة فى الماء مع سد الفتحة فإن الماء لا يدخل الكرة. واستنتج من ذلك أن هناك «مادة ما» تحول دون دخول الماء فى الكرة. لم يكن البشر قبل ذلك يميزون بين الفراغ والهواء ولكن **إمبيدوكليس** أثبت أن مـا يحيط بنا ليس مجرد فراغ بل هو «مادة» محددة وهى الهواء.

كان **لإمبيدوكليس** نظريات أخرى عديدة: فقد كان يظن أن للضوء سرعة كبيرة وإن كـانت محددة. وقد سبق **إمبيدوكليس داروين** فى بعض أوجه فكرة التطور بالانتقاء الطبيعى.

أبو قراط :

فى جزيرة مجاورة لساموس تدعى كـوس Cos كان يعيش طبيب يدعى **أبوقـراط** Hippocrates (٤٥٠ ق.م) وهو كاتب القسم الشهير الذى يقسمه كل طبيب قبل ممارسته للمهنة. كانت مدرسة أبوقراط فى الطب تصر على دراسة ما يعادل الأسس الفيزيائية والكيماوية للصحة والمرض. وأورد فى كتابه عن «الطب القديم» درساً للسادة الذين يدعون الدجالين والنصابين إلى مستشفيات الأمراض العقلية عندنا فى مشارف القرن الواحد والعشرين، وقال ما يمكن ترجمته كالآتى: «يظن الناس أن الصرع من عمل الشياطين لمجرد أنهم لا يفهمونه، ولكن لو أن كل ما لا نفهمه أرجعناه للشياطين، فإن حياتنا كلها ستصبح شياطين فى شياطين».

ديموقريطس:

فى بلدة صغيرة تدعى أبديرا Ab-dera فى شـمـال اليـونان ولد **ديموقريطس** Democritus (٤٣٠ ق.م) وكان **لديموقريطس** آراء ثبت صحة كثير منها: كان يقول إن هناك «أكثر من عالم واحد»، وكان يعتقد بأن هذه «العوالم» تصطدم أحياناً ببعضها بعضا وأن بعضها من الممكن أن تكون بها حياة. وكان يظن أن كثيرا من هذه العوالم قد تكونت من اتحاد جزيئات سدم كبيرة.

وقد اخترع **ديموقريطس** كلمة ذرة Atom وهى كلمة إغريقية تعنى «غير قابل للقطع». وقد احتفظت الذرة بصفتها هذه حتى القرن العشرين.

وقدم ديموقريطس طريقة لحساب حجم المخروط أو الهرم واقترب فى رياضياته لفتح الباب أمام رياضيات التفاضل والتكامل وهو الطريق الذى لم يطرقه أحد بعده إلا عندما اكتشفه وشرحه **إسحق نيوتن**.

وبينما تضع اليونان حالياً صورة **لديموقريطس** على ورقة المائة دراخمة فإن أفكاره وآراءه قد دفنت فقد بدأ الغيبيون ممثلين فى الفيثاغورثيين بعده فى الانتصار.

الفيثاغورثيون :

يصف **برتراندرسل** Bertrand Russel فيثاغورس بأنه «أسس ديانة تقوم على تناسخ الأرواح وتحرم أكل الفول. وتجسدت ديانته فى نظم تحكم فى بعض الأماكن من الدولة (وبذا كان أول نظام ثيوقراطى). ولكن الكفرة سرعان ما اشتاقوا إلى الفول وثاروا عليه».

وفى الحقيقة فإن مدرسة **فيثاغورث** قد ترعرعت فى ظل حكم الطغاة وحكم العبودية. فقد كان الفيثاغورثيون يرتفعون بأنفسهم فوق مستوى العلماء الحقيقيين من أمثال **طاليس وأناكسيمندر**، ويرفضون أن يلوثوا أيديهم بالعمل والتجربة وأن يشغلوا أفكارهم بما هو ليس له الكمال. وقد أثر الفيثاغورثيون بشدة فى **أفلاطون** وبعد ذلك فى المسيحية.

ولد فيثاغورث Pythagoras مثل **طاليس** فى ساموس حوالى عام ٥٦٠ ق.م وعاش فى الفترة التى حكم فيها الدكتاتور **بوليكراتوس**.

كانت **لفيثاغورث** والفيثاغورثيين إضافات جديدة ومهمة للمعرفة. فقد كان **فيثاغورث** أول من استنتج أن الأرض كروية (رغم الفتاوى بعكس ذلك التي تصدر حتى الآن من بعض المصادر). وقد اكتشف أيضاً وأثبت أن مجموع مربعات الأضلاع الأقصر للمثلث قائم الزاوية تساوى مربع وتر المثلث. وقد أثبت **فيثاغورث** ذلك رياضياً وأدخل بذلك إلى المعرفة البشرية ما يمكن أن يسمى بالمنطق الرياضي. وكان **فيثاغورث** أيضاً أول من أطلق على العالم كلمة Cosmos أى النظام، لأنه افترض أن العالم يسير على نظام دقيق. ولكن فيثاغورث والفيثاغورسيون استعملوا للوصول إلى تفهم هذا النظام طريقة تختلف عن **طاليس** ومدرسته: فقد كان **فيثاغورث** يربأ بنفسه أن يستعمل يديه وحواسه وكان يزعم أن قوانين الطبيعة يمكن الوصول إليها بالفكر المطلق.

وقد تسبب هذا الحب للمطلق فى انبهار الفيثاغورسيين بالأشكال الهندسية: وكان أبسطها المكعب ثم الأشكال الأخرى المتعددة الأضلاع. ووصل اعتقادهم إلى حد الزعم بأن كل المواد تنبع عن أربع أشكال هندسية هي رباعى الأسطح Tetrahedron، المكعب Cube ، ثمانى الأسطح Octahedron، وذو العشرين سطحاً Icosahedron (الأرض والنار والهواء والماء). أما الشكل الخامس الممكن وهو الذى له اثنا عشر سطحاً Dodecahedron فقد أحاطه الفيثاغورثيون بنطاق من السّرية باعتبار أنه شكل إلهى ولا ينبغى للبشر العاديين أن يتناولوه بالمعارفة. وبلغ بهم التعصب لهذه الفكرة إلى حد قتل أحد أتباعهم غرقاً لإذاعته للسر.

كان الفيثاغورثيون، كما ذكرنا من قبل، يؤمنون أيضاً بأن الدائرة والكرة هى أشكال «كاملة»، وأصروا، بدون دراسة، على أن الكواكب لكونها أجسام سماوية تسير فى مدارات دائرية وبسرعة ثابتة.. وهى فكرة بقيت مسيطرة على فكر **أفلاطون وأرسطو** واستمرت خلال عصور الظلمات إلى أن حطمها **جوهانس كبلر** (١٥٧١ ـ ١٦٢٠).

وهكذا نشأت مدرسة فكرية تحتقر العمل والعملى. فحرض **أفلاطون** الناس على دراسة السموات وقال **أرسطو** بأن «السفلة بطبيعتهم عبيد، ومن الأفضل لهم أن يظلوا تحت حكم سادتهم».

واندثر العلم كوسيلة للمعرفة إلى أن نشأت مكتبة الإسكندرية (٣٠٠ ق.م - ٤٠٠ ق.م) ثم اندثر المنهج العلمى بقتل **هيباشيا** Hypatia آخر العلماء المحترمين ما عدا ومضات من بعض العلماء المسلمين.

ثم دخل العلم عصر الظلمات إلى أيام كوبرنيكس وكبلر وجاليليو ثم نيوتن فالعصر الحديث للعلم.■

البنيوية

محاولة لاستقراء ملامح البنيوية ودلالاتها من خلال قراءة الناقد الأدبى جوناثان كلر لخصائص الأدب واستنطاقه لآفاق النهج البنيوى والنموذج اللغوى.

فيقول بارت، «أعتقد أنه ينبغى أن نقصر اسم «البنيوية» اليوم على حركة منهجية تسلم تحديدا بصلتها المباشرة بعلم اللغة. ويتراءى لى أن ذلك هو أدق معيار للتعريف»(١) ـ والتعريف مناسب، سوى أنه ليس دقيقا بما يكفى. والمقاربات التى يتضمنها هذا التعريف تتنوع بشكل هائل، من حيث مفاهيمها النقدية ومن حيث استخدامها لعلم اللغة على حد سواء. وهناك على ما يبدو، ثلاث طرق محددة، أثر بها علم اللغة فى النقد الفرنسى. لقد أوحى علم اللغة بداية، بوصفه نموذجا للانضباط العلمى، بأن الرغبة فى الصرامة والمنهجية، لا تقتضى بالضرورة تمسكا بالتفسير السببى، حيث يمكن تفسير أى عنصر من العناصر من خلال موقعه داخل شبكة من العلاقات، عوضا عن سلسلة من السبب والنتيجة المنطقيين. ولقد ساعد النموذج اللغوى من ثم، على تبرير الرغبة فى هجر التاريخ الأدبى والنقد السيرى. وإذا كانت فكرة التمسك بالعلمية قد أدت فى بعض الأحيان إلى لون من الغطرسة التى جاءت فى غير موضعها، فقد أثبتت الفكرة القائلة بإمكان دراسة الأدب كنظام ينطوى على نسقه الخاص(٢)، وكفلت للفرنسيين بعض مزايا النقد الجديد، دون أن يؤدى ذلك إلى ضلالة اتخاذ النص المفرد موضوعا مستقلا يتعين مقاربته بوصفه لوحا أملس لم ينقش عليه شىء من قبل.

ثانيا، قام علم اللغة، بتقديم عدد من المفاهيم، التى يمكن استخدامها انتقائيا، أو استعاريا عند مناقشة الأعمال الأدبية: الدال، المدلول، اللغة، الكلام، العلاقات السياقية والعلاقات الاستبدالية، مستويات النسق التراتبى، العلاقات التوزيعية، والإدماجية، الطبيعة التمايزية diacritical التخالفية (التفاضلية) للمعنى، وغيرها من المفاهيم الثانوية مثل المحولات shifters، أو التلفظات الإنجليزية performative utterances. ويمكن بالطبع استخدام هذه المفاهيم بطريقة حاذقة أو العكس. ولا يمكن لها، بسبب أصلها اللغوى، أن تؤكد استبصارات، إلا أن استخدامها، يمكن أن يقدم لنا المساعدة فى تحديد العلاقات المختلفة، فعلية كانت أو حقيقية، فى إطار مستوى مفرد، أو بين المستويات المنوط بها إنتاج المعنى.

فإذا لم نقم باستخدام هذه المفاهيم انتقائيا، ونظرنا إليها بوصفها مكونات لنموذج لغوى، فسيبقى أمامنا طريق ثالث، يمكن أن يؤثر به علم اللغة فى النقد الأدبى، وهو، تقديم مجموعة من التوجهات العامة للبحث السيميوطيقى. إن علم اللغة يشير إلى الطريقة التى نباشر بها دراسة أنظمة العلامات: وهذه تمثل دعوى أقوى بالنسبة لوثاقة علم اللغة من تلك التى تقيمها الحالتين الأخريين. وهذا التوجه هو الذى تم الأخذ به هنا باعتباره محددا لخصائص البنيوية بالمعنى الضيق للكلمة.

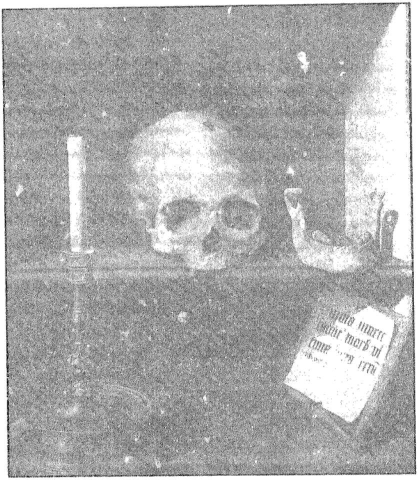
على أنه توجد طرق مختلفة لتأويل النموذج اللسانى وتطبيقه فى دراسة الأدب. فأولا، هناك مسألة ما إذا كان يتعين تطبيق الوسائل اللغوية بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة. وحيث إن الأدب نفسه لغة، فإن من المقبول ظاهريا على الأقل، أن تتمكن التحديدات اللغوية، عندما يتم «تطبيقها مباشرة على نصوص القصائد والروايات، من تفسير بنيتها ومعناها. هل بمقدور علم اللغة حقيقة إنجاز مهمة كهذه، أم يتوجب تطبيق أدواته بطريقة غير مباشرة، وذلك بتطوير نظام آخر للقواعد، مماثل لنظام اللغة، يمكن التعامل به مع الشكل والمعنى

وخصائص الأدب

جوناثان كلر

ترجمة :

السيد إمام



بارتل برويان

الأدبيين. ثانيا، هناك المشكلة التي تتعلق بما إذا كان علم اللغة الذي يتم استخدامه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يقدم «إجراء كشفيا» أو، «منهجا محددا للتحليل» يمكن له أن يصحح الأوصاف البنيوية، أو، ما إذا كان يكتفي فقط بتقديم إطار عام للبحث السيميوطيقي الذي يحدد طبيعة موضوعاته، ومكانة فرضياته، وصيغ تقويمه.

فإذا قمنا بضم هاتين المجموعتين من البدائل معا، فإنهما يقدمان خطاطة مجملة للأوضاع الأربعة المختلفة، ويفترض الوضع الأول قيام علم اللغة بتقديم إجراء كشفي يمكن تطبيقه مباشرة على لغة الأدب، ويكون قادرا على كشف البنى الشعرية. وتندرج تحليلات «جاكبسون» التوزيعية تحت هذه المقولة. ولقد حاولت أن أبين أن عدم كفايتها يبرز الحاجة إلى رفض هذا الاستخدام الخاص لعلم اللغة. وعوضا عن التسليم بقدرة الوصف اللغوي على كشف الفاعليات الأدبية، يمكننا البدء بالفاعليات نفسها، ثم نتلمس بعد ذلك تفسيرا لبنية اللغة.

ويبدأ **جريماس** بالافتراض بأن علم اللغة، وعلم الدلالة على وجه الخصوص، قادر على تعليل المعنى بكل أنواعه، بما

البنيوية، وخصائص الأدب

فى ذلك المعنى الأدبى. إلا أن محاولاته لتطوير علم الدلالة هذا تبين بشكل غاية فى الوضوح، أن علم اللغة لايقدم حسابا باكتشاف الفاعليات الدلالية. والنتائج الأساسية التى تتفتق عنها هذه النظرية فعلا، هى عدم إمكان تفسير المعنى فى الأدب باستخدام منهج يصعد من وحدات صغرى، صوب وحدات أكبر. وبرغم إمكانية تحديد التنظيم الدلالى النهائى للنص طبقا للمصطلح اللسانى، إلا أن السيرورة التى يتم من خلالها الوصول إلى هذه الفاعليات، تتضمن بعض التوقعات المعقدة والعمليات الدلالية. ويمكن إدراج عمل **جريماس**، من ثم، تحت المقولة الثانية. ونخلص بناءً على ذلك، إلى أنه على الرغم من أن علم اللغة لم يقم بتقديم إجراء اكتشافى للبنية الأدبية، إلا أنه أمكن على الأقل تعيين بعض العمليات المعقدة فى القراءة، ولو بشكل جزئى، وذلك من خلال محاولة تطبيق النموذج اللغوى مباشرة على لغة الأدب.

وبالانتقال من التطبيق المباشر، إلى التطبيق غير المباشر للنماذج اللغوية، نعثر على وصفين مماثلين لأوصاف **جاكبسون وجريماس**.. أما الوصف الأول، فيفترض أن البنيوية تقوم بتقديم إجراءات كشف يمكن تطبيقها عن طريق القياس، على أية مدونة من المعطيات السيميوطيقية. وتظهر المشكلات التى واجهها **«بارث»** فى «نظام الموضة»، أن هذا اللون من الاعتماد على النماذج اللغوية، يمكن أن يؤدى إلى فشلنا فى تحديد الشىء الذى نقوم بتفسيره. وفى مجال دراسة الأدب، يتجلى هذا الموقف فى دراسة **تودوروف** «نحو الديكاميرون» Grammaire du Decameron وغيرها من الأعمال النقدية التى تفترض بأنه إذا ما تم تطبيق المقولات اللغوية استعاريا على مدونة من النصوص، فسوف نستخلص نتائج تماثل فى صحتها وصفا لنظام لغوى، أو أن تنتج عمليات التقسيم والتصنيف لمدونة من القصص «نحوا» لبنية السرد أو الحبكة. واستخدام النموذج اللغوى على هذا النحو، يجعل مجموعة من الأوصاف البنيوية أمرا ممكنا. ولقد تصدى البنيويون أحيانا للدفاع عن استخدامهم للنموذج بالقول بأن نتائج عدم الحسم المنهجية هى فى واقع الأمر من خصائص الأعمال الأدبية نفسها: وإذا أمكن اكتشاف عدد هائل من البنى، فإن مرد ذلك إلى أن العمل نفسه يضم عديدا من البنى. ويمكن لهذا التوجه أن يؤدى بطبيعة الحال إلى لاعلاقية صارمة. بإمكان أى مبدأ أو مجموعة من المقولات المستمدة من علم اللغة، أن تستخدم كإجراء اكتشافى بناء على الافتراض بأن استخدامها مبرر عن طريق التماثل اللسانى. ويتم رفض مشكلة التقويم، من ثم، أو يتم تفاديها أو تجاهلها.

ويمكن لهذه المشكلة أن تحل، فقط، إذا ما انتقلنا إلى الموقع الرابع، واستخدام علم اللغة، ليس كمنهج للتحليل، وإنما كنموذج عام للاستقصاء السيميولوجى. إنه يظهر الكيفية التى تتولى تشييد بويطيقا للأدب، تكون بمثابة اللسانيات للغة. وهذا هو أنسب وأنجح استخدام للنموذج اللغوى. ويتمتع هذا الاستخدام بميزة خاصة، وهى جعل علم اللغة، مصدرا للجلاء المنهجى بدلا من المعجم الاستعارى. إن دور علم اللغة، هو التأكيد على وجوب تشييد نموذج يفسر الكيفية التى تمتلك بها المتتاليات شكلا ومعنى بالنسبة للقارئ الخبير، وضرورة البدء بعزل مجموعة من الحقائق لكى يتم تفسيرها، واختبار الافتراضات تبعا لقدرتها على تعليل هذه الفاعليات.

وسوف يلقى الاقتراح بأن تكون الكفاءة الأدبية موضوعا للبويطيقا، بعض المقاومة، على أساس أن كل شىء مماثل للكفاءة نقوم بتعيينه، سوف يكون غاية فى عدم الوضوح، متغيرا، وذاتيا، بحيث لايمكنه أن يشكل أساسا لمنهج متماسك. وتنطوى هذه الاعتراضات على شىء من الإنصاف. وسوف يغدو من الصعب دون شك، اتخاذ موقف وسطى يتجنب مخاطر مقاربة تجريبية أو سيكو اجتماعية، تضع فى اعتبارها جديا وبشكل مفرط، الأداء الفعلى والشخصى غير المشكوك فيه للقراء والأفراد، فى الوقت الذى تتحاشى فيه، من جانب آخر، أخطار مقاربة نظرية خالصة، يمكن أن تكون لها علاقة متهافتة بما يقوم به القراء بالفعل. وبرغم هذه الصعوبة، تظل حقيقة أنه إذا لم نستبعد أنشطة التعليم والنقد، فإن أى تصور يتعلق بمعايير وإجراءات فوق شخصية للقراءة، يغدو أمرا لا يمكن تحاشيه. وتصير فكرة التدريب الأدبى أو المحاجّة النقدية، ذات معنى فقط، إذا لم تكن القراءة سيرورة خصوصية وعشوائية. إن حمل شخص ما على فهم نص من النصوص أو رؤية تأويل ما، يتطلب منطلقات مشتركة وعمليات ذهنية لها صفة العموم. ويغدو عدم الاتفاق حول نص ما، ذا أهمية فقط، لأننا نفترض أن

الاتفـاق ممكن، وأن لأى نوع من أنواع عدم الاتفاق، أسبابه التى يمكن التعرف عليهـا. إننا نلاحظ بالفعل اختلافات فى التـأويل لأننا نسلم تحـديدا بالاتفـاق باعتباره نتيجة طبيعية لسيرورة الاتصال المبنية على المواضعات المشتركة.

يتـضح إذن، أن فكرة الكفـاءة لا تؤدى، كما يخشى بعض البنيويين، إلى استعادة مكانة الذات الفردية، باعتبارها مصدرا للمعنى. إن ما يعنينا، هو مبنى مجرد وفوق شخص: «لم تعد الـ «أنا» هى. التى تقرأ. إن الزمن اللاشخصى للانتظام، والـ ofahegrid، والتـوافق، يستغرق هذه الـ «أنا» المتشظية من «أتممنا القراءة إلى «نقرأ».(٢) إن الذات التى تقرأ يتم تشكيلها بفعل سلسلة من الأعـراف، وشـبكات الانتظام والتـذاوتيـة inter-subjectivity ويتم تفـريق الـ «أنا» التجريبية بين الأعراف التى تتولى مهمة الأنا أثناء فعل القراءة. والفكرة مطلوبة، لأن الكفـاءة فـعـلا، وتحـديدا، ليـست مساوية، فى امتدادها للذات المفردة.

مـا هو دور البـويطيـقـا البنيـوية؟ إن دورها متـواضع بمعنى من المعانى: أن تجلو بقدر الإمكان، مايعرفه ضمنا، أولئك الذين يهتـمون بالأدب، وبشكل مـرض يؤهلهم للاهتمام بالبويطيقا، والبويطيقا البنيوية، ليست هرمنيوطيقية. إذا مـا نظرنا إليـهـا من هذا المنطلق. إنهـا لا تقترح تأويلات مروعة، أو تقوم بحسم المناقـشـات الأدبيـة. إنهـا نظرية فى ممارسة القراءة.

على أنه من الواضح، أن البنيـوية، وحتى البـويطيـقا البنيـوية، تطرح أيضا نظرية فى الأدب، وصيغة للتأويل، ولو عن طريق تركيز الاهتمام، على مظاهر معينة فى الأعمال الأدبية، وخصائص محددة فى الأدب. وتقودنا محاولة فهم الطريقـة التى نسـتـوعب بهـا أحـد النصـوص، إلى النظر إلى الأدب، ليس باعتباره تمثيلا أو اتصالا، وإنما كسلسلة من الأشكال تتـمـثـل لـ / وتقـاوم إنتـاج المعنى. إن التحليل البنيوى لا يتحـرك باتجاه معنى، ولا يقـوم باكتـشـاف سر النص. إن العـمل الأدبى، كـمـا يقـول **بارت**، يشبه بصلة:

تكوين ذو طبـقـات (أو مسـتـويات وأنساق) لا يضم بدنه قلبا فى آخر الأمر، ولالبـا، أو سرا، ولا أى مـبـدأ يستـحـيل اختزاله. لاشىء سوى لانهـائية أغلفتـه الخـاصـة، التى لا تغلف سـوى وحـدة سطوحه الخاصة(٣).

أن نقـرأ، هو أن نشـارك فى لعب النص. أن نعين مناطق المقـاومـة والشـفـافـيـة، أن نعـزل الأشكال ونقـرر محـتـواها، ثم نتـعامل مع هذا المستوى بدوره كشكل له محتواه الخاص؛ أن نتتبع باختصار، تفاعل السطح والغلاف.

ولايمكن لمنهج بنيـوى كـهـذا، أن يكشف ذاتيا عن بنية نص من النصوص، وإنما يوجد نوع من الانتباه الذى يمكن أن ندعـوه بنيـويا: رغـبـة فى عـزل الشفرات، وتسمية اللغات المتعددة التى يلعب النص مـعـهـا وبينهـا، وتجـاوز للمحـتـوى المعلن، صـوب سلسلة من الأشكال، ثم، اتخـاذ هـذه الأشكال أو التعارضات أو صيغ التدليل، حمولة للنص. يقول «بارت» فى مقال بعنوان Par ou commencer:

لا يمكن أن نبدأ تحليلا لنص دون أن نلم إلماما دلاليا بالمضمون، سواء كانت هذه الإلمامة موضوعاتية، أو رمزية أو أيديولوجية. ويتوقف العمل (الضخم) المتبقى بعد ذلك للتناول، على تتبع هذه الشفرات الأولى والتعرف على مفرداتها، ورسم الخطوط العامة لمستوياتها، وأيضا، افتراض شفرات أخرى تم الإلماح إليها فى الشفرات الأولى. وباختصار، إذا ما طلب أحد حق البدء بتكثيف معين للمعنى، فإن مرد ذلك إلى أن حركة التحليل فى تمددها اللانهائى، تتوقف على تهشيم النص، وسحابة المعنى الأولى، والصورة الأولى للمضمون. وما يتعرض للخطر فى التحليل البنيوى، ليس صدق النص، وإنما تعدديته. إن الجهد لا يتألف من البدء من الأشكال لكى ندرك، ونجلو أو نسـوغ المضـمـون (لن تكون بناحاجة فى هذه الحالة لمنهج بنيوى)، وإنما يكمن على العكس فى بعـثـرة، وإرجاء، وإبطاء، واستيلاد للمعنى عبر فعل منهج شكلى(٤).

إن المضـمـون الأولى لـ «سـاراسين» مثلا، يتألف من العقد الذى يبرمه السارد المتيم مع امرأة فاتنة (تهبه إحدى الأمسيات لكى تسمع القصة)، وإيضاح مصـيـر «لانتى Lanty» الذى تقـدمـه القصة، ومغامرة مهندس معمارى صغير يقع فى حب إحدى مغنيات الأوبرا، دون أن يعرف أنها / أو أنه مخـصـيـة / أو مخـصـى. ويتم تفكيك هذا المضـمـون وتحليله فى الشفرات العديدة التى يضمها النص. ثم يغدو الفعل الخاصّ بهـذه الشفـرات، الموضوع الرئيسى للتحليل. كيف يتم إنتاج المعنى؟ أى مـقـاومـة

البنيوية،
وخصائص الأدب

يلقاها؟ وأى معنى يمكن العثور عليه فى عملية التدليل ذاتها؟ وما الذى تخبرنا به أشكال النص عن مغامرات المعنى.

يقول النص، إن من الفداحة إزاحة السمة المميزة، التعارض الاستبدالى الذى يسمح للمعنى بأداء وظيفته (إنه حاجز النقيضة antithesis)، وللحياة بإعادة الخلق (وهذا هو تعارض الجنسين)، وللثروة أن تصان (وهذه هى قاعدة العقد). وتقوم الحكاية باختصار، بتمثيل (نحن هنا فى أحد الفنون المقروءة) انهيار عمومى للاقتصاديات... وتمحو هذه الكتابة، بانتهاكها للعزل الاستبدالى، إمكانية الاستبدال، طبقا لقاعدة، يتأسس عليها المعنى.. وتعد «ساراسين» نموذجا لـ شكلات التمثيل، ودورة لـعلامات الجامحة، والجنس، والثروة(٥).

هذا هو النمط الأساسى للاستعادة الذى يتوجه نحو النقد البنيوى: أن نقرأ النص باعتباره كشفا للكتابة، ولمشكلة التلفظ المتصلة بعالم ما. ويقوم الناقد بالتركيز من ثم على لعب المقروء واللامقروء، على دور الفجوات، والصمت، والإبهام، وبرغم إمكانية اعتبار هذه المقاربة نسخة أخرى من الشكلانية، فإن محاولة تحويل المضمون إلى شكل، ثم قراءة دلالة لعب الأشكال بعد ذلك تعكس، ليس رغبة فى تثبيت النص واختزاله إلى بنية، وإنما محاولة للقبض على قوته force. وتكمن قوة، أو طاقة أى نص، بما فى ذلك معظم النصوص التى تحاكى بلا خجل، فى اللحظات التى تفوق قدرتنا على التصنيف، والتى تصطدم مع شفراتنا التأويلية والتى تبدو برغم ذلك صائبة. إن قول لير «أتوسل إليك أن تفك هذا الزر، شكرا لك ياسيدى(٦)، يمثل فجوة وتحولا فى الصيغة التى تتركنا مع حافتين وهاوية. أما عبارة **ميللى ثيال** Milly Theale «فجر قرمزى لمثل أعلى مجيد»(٧) التى قالتها أمام صورة **برونزينو**Bronzino الشخصية «لقد تعرفت ميللى عليها بالضبط بكلمات لاعلاقة لها بها. «لن أغدو افضل منها أبداً» تمثل واحدة من تلك الصدوع التى نعثر فيها على تقاطع للغات، وإحساس بانفلات النص فى اتجاهات عدة مرة واحدة. إن تحديد هذه اللحظات، والتحدث عن قوتها، يعنى التعرف على الشفرات التى تلقى مقاومة هناك، وتحديد قسمات الفجوات التى يخلفها تحول فى اللغات.

إن بإمكان القصص التخييلى أن يضم معاً فى فضاء واحد، تنوعا فى اللغات، ومستويات من التبذير، ووجهات نظر يمكن أن تبدو تناقضية فى أنواع أخرى من الخطابات التى يتم تنظيمها باتجاه غاية تجريبية محددة. ويتعلم القارئ مجاراة هذه التناقضات، ويغدو، على حد قول «بارت»، «بطل المغامرات الثقافية». وتأتى متعته من «تعايش اللغات التى تعمل جنبا إلى جنب»(٨) وينظر الناقد الذى يتصدى لعرض وتفسير المتعة، للنص بوصفه الجانب السعيد من بابل: مجموعة من الأصوات التى يمكن تحديدها، أو التى لا يمكن تعيينها، والتى تحتك ببعضها بعضا، مولدة كلا من البهجة والإبهام. وفى القسم السابع من «القارب المفتوح The Open Boat»، لـ «كرين Crane»، مثلا، وبعد أن يتم إخبارنا بأن الطبيعة كانت «لا مبالية تماما»، نعثر على واحدة من تلك الفقرات التى تغوى وتفلت:

ربما كان من المقبول ظاهريا، أن يبصر رجل، فى هذا الموقف، وقد تأثر بلامبالاة الكون، أخطاء حياته التى لا تحصى، ويمنحها فرصة أن تتناوش داخل عقله فى خبث، راغبا فى فرصة أخرى. ويبدو له التمييز بين ما هو صائب، وما هو خطأ، جليا بشكل عبثى، ثم، ولجهله هذا الجديد بحافة القبر، يدرك بأنه إذا ما تهيأت له فرصة أخرى، فإنه سوف يصلح من سلوكه وألفاظه، ويغدو أفضل وأكثر إشراقا أثناء حفلة من حفلات التعارف أو أثناء تناول الشاى.

سخرية خبيثة؟ أم محاولة لتهيئة الفرصة للسخرية بالإفصاح عن نفسها، ثم تخليص أى شىء تبقى؟ من القائل: «مقبول ظاهريا، وبشكل عبثى، وجهلة،؟ ولماذا «يدرك understands» عوضا عن «يعتقد believe»؟ وفوق هذا كله، من أين تأتى العبارة الأخيرة؟ وبإمكاننا فرز لحظات اللغة العديدة، أو نتتقى أن نقرأ - فى الفقرة - صعوبة تجاوز مايدعوه بارت «تلاشى الأصوات The fading of voices»: إنها تدفع بعضها بعضا، سوى أنها تقدم دعائم غير كافية لسيرورة التطبيع.

وتغدو الألغاز، والفجوات، والمحولات، من ثم، مصدرا للمتعة والقيمة. وكما يقول «بارت»، «لا الثقافة ولا تدميرها شبقى، وإنما فقط الفجوة بينهما، الفضاء الذى تحتك فيه حوافهما:

ليس العنف هو ما يؤثر على المتعة، والتدمير لا يشغلها. إن ما نرغب فيه، مكانا للفقد. خطأ، قطع، لحظة انكماش، التلاشي الذي يمسك بزمام القارئ لحظة النشوة[٩].

وليس مدهشا إذن، أن يحقق البنيويون، برغم إعجابهم الصريح بأكثر النصوص حداثة وراديكالية، نجاحا أكبر في مناقشة الأعمال التي تضم مناطق واسعة من الظل لـ «القليل من الأيديولوجيا، والقليل من المحاكاة، وموضوع ما»، والأعمال التي تستفيد بشكل أكبر من الشفرات التقليدية، والتي يمكن لهم (البنيويين) من ثم أن يموقعوا فيها لحظات اللاتحدد، واللايقين، والإفراط. إن العمل التقليدي على وجه التحديد ـ العمل الذي لا يمكن كتابته اليوم هو العمل الذي يمكن أن يحقق أكبر قدر من الاستفادة بالنقد. والنقد الذي يلقى أعظم نجاح هو النقد الذي يتمسك بغرابته، موقظا فيه دراما، ممثلوها هم كل الفرضيات والعمليات التي تجعل النص عملا ينتمي لحقبة أخرى. إننا لا نستثني بلزاك مثلا بجعله ذا وثاقة ـ بقراءته مثلا كناقد للمجتمع الصناعي ـ وإنما بالتأكيد على غرابته: الثقة البيداجوجية (التعليمية) الهائلة، والإيمان بالمعقولية، بالتصور المسبق عن الشخصية الفردية، والقناعة بأن البلاغة يمكن أن تغدو أداة للصدق، وباختصار، مخالفة مقاربته لمشكلة المعنى والنظام.

وربما كان النقد الذي يركز اهتمامه على المغامرات، أكثر ملاءمة من غيره بالنسبة للمهمة الرئيسية التي يجب أن يكون عليها النقد: جعل النص شيئا شائقا، مناجزة الضجر الكامن خلف كل عمل، انتظار التدخل إذا ما ضلت القراءة أو تعثرت. يقول بارت Il n,y a pas d,ennui sincere وأخيرا، لا يمكن أن يصيبنا الضجر من حسن الطوية، لأن الضجر، يجلب الاهتمام لمظاهر بعينها في العمل (لصيغ خاصة من الإخفاق)، ويمكننا من جعل النص ذا طرافة عبر الاستفسار عن: كيف، ولماذا يبعث الضجر «ليس الضجر ببعيد عن النشوة. إنه النشوة التي نشهدها على شواطئ المتعة[١٠] «إن النص المضجر يخفق في أن يكون مانرغبه. ويمكنه أن يكون نصا للمتعة، إذا ما أمكن لنا أن نجعله تحديا لرغبتنا، وحددنا زاوية يمكن النظر إليه منها بوصفه رفضا أو إزاحة. غير أننا لو نظرنا إليه من شواطئ المتعة، ورفضنا قبول تحديه، فسوف يغدو ببساطه غيابا للمتعة. وينجح النقد السيميولوجي في اختزال إمكانيات الضجر بتعليمنا أن العثور على التحديات والغرائب في الأعمال التي يجعلها منظور المتعة وحده عملا مضجرا.

ويتجاهل النقد عادة، الضجر. وينجز النموذج الذي يمكننا من التحدث عن الضجر، أو الذي يتخذ منه خلفية تجرى عليها القراءة، امتيازا واقعيا وذا منفعة، ذلك أن الإيقاعات المختلفة للقراءة، التي تؤثر على بنية النص، تبدو وكأنها تنشأ عن أكثر المطالب إرغاما: الرغبة في الإفلات من الضجر إذا ما قمت بقراءة كل كلمة في رواية من روايات «زولا»، ببطء، فسوف يسقط الكتاب من بين يديك[١١] وعندما نقرأ رواية من روايات القرن التاسع عشر، فإننا نسرع، ونبطيء، ويغدو إيقاع قراءتنا تعرفا على البنية: ويمكننا العبور سريعا على تلك الأوصاف والحوارات التي نتطابق وظائفها، وننتظر شيئا أكثر أهمية، نبطيء عنده، وإذا ماعكسنا هذا الإيقاع، فسوف يصيبنا الضجر من غير شك. ومع نص حداثي، لا يمكن تنظيمه بوصفه مغامرات الشخصية، لا نتمكن من القفز على الكلمات سريعا أو نخفف سرعتنا بالطريقة نفسها دون أن نجابه بالإبهام والضجر، ويتعين علينّا أن نقرأ ببطء أكبر، متذوقين دراما الجملة، مستكشفين لا تحدداتها، مستبطين المشروع العام الذي تقوم بإعلانه أو مقاومته. «لا يمكننا الالتهام أو الازدراد، وإنما يجب أن نرعى، نقضم قطعا صغيرة من العشب في عناية. وينبغي أن يتمتع أي نقد يقوم على نظرية القراءة، على الأقل بميزة أن يكون مستعدا لأن يسأل، مهما تكن الأعمال التي يتصدى لدراستها، أي عمليات القراءة هي الأكثر ملاءمة لتقليص الضجر، وإيقاظ الدراما القارة في كل نص.

ويمكننا حقا الافتراض بأن البنيوية تحاول، كما يقترح «بارت»، أن تطور أخلاقا تقوم على متعة القارئ (سوف تكون النتائج مبهرة)، ومهما تكن نتائجها الأخرى، فإنها سوف تؤدي ـ بلاشك ـ إلى تقويض الأساطير المختلفة للأدب. ولاحاجة بنا بعد ذلك لجعل الوحدة الموضوعية مقياسا للقيمة، وإنما يمكن السماح لها بأن تعمل ببساطة كفرضيات للقراءة، لأننا سوف نغدو أكثر وعيا بأن متعتنا تجيء في الغالب من الشظية، والتفصيلة المتنافرة، والمبالغة الفائتة

لبعض الأوصاف، والتوشيات، والجملة المتقنة الصنع، والتى تفوق رشاقتها وظيفتها، أو العيوب التى ينطوى عليها تصميم مهيب. ولم تعد بنا حاجة للافتراض بأنه طالما قام المؤلف بانتقاء الألفاظ والجمل فى نصه، فإنها تستحق أن تقرأ بالقدر نفسه من العناية، وإنما يتعين الإقرار بأن متعتنا وإعجابنا يمكن لهما أن يرتكزا على الإيقاع المتنوع للقراءة. وإذا لم نبالغ فى توقير النص، فلربما أمكننا الاستمتاع به بشكل أكبر نوعا ما. وليس هناك طريق أنجع لاستمتاع كهذا، من نقد يحاول أن يجلو أعراف القراءة ومشقات ومزايا تطبيقها على أعمال متنوعة.

سوى أن المتعة ليست هى القيمة التى يمكن أن تقدمها الدراسة البنيوية للأدب. إنها مفهوم ظهر فى وقت متأخر نسبيا فى المناقشات البنيوية، كما لو أن بالإمكان تقديمها فقط، كقيمة، حالما تهيأ لنا الدفاع عن الوضع بمصطلحات مغايرة. وتظل الدعوى الأساسية هى أن نقدا يقوم بدراسة إنتاج المعنى، يقوم بإراقة الضوء على أحد الأنشطة الإنسانية الرئيسية المنضوية فى النص ذاته، وفى التقاء القارئ بالنص. إن الإنسان ليس مجرد مخلوق عاقل homo sapiens، وإنما هو أيضا مخلوق يخلع المعنى على الأشياء ويقدم الأدب مثالا أو صورة لخلق المعنى، سوى أن هذا، لا يعدو أن يكون نصف وظيفته. ويقع الأدب، بوصفه عملا تخييليا، فى علاقة غريبة مع العالم. إن على علاماته أن تستكمل، ويعاد تنظيمها، وجلبها إلى مملكة الخبرة عن طريق القارئ وهو يستعرض كل تعاسات ولا تحددات العلامة، ويدعو القارئ للمشاركة فى إنتاج المعنى لكى يتمكن من التغلب عليها، أو معرفتها على الأقل. إن الجملة الافتتاحية لأى رواية مثلا، شىء غير مألوف. «بدت إيما وود هاوس، الفتاة الجميلة، الذكية الثرية، صاحبة المنزل المطمئن والمزاج المرح، سعيدة، وكأنها تجمع بعضا من أفضل نعم الوجود. لقد عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاما، دون أن تلقى أية منغصات أو تتعرض تقريبا لأية مضايقات». وتقدم الجملة، صورة للثقة، وامتلاء المعنى، والتنظيم. إلا أنها برغم ذلك غير كاملة إن على القارئ أن يفعل شيئا بها، إن عليه أن يتعرف على عدم كفاية اللغة فى حد ذاتها، وأن يحاول ضمها إلى نظام العلامات حتى تغدو مرضية. إن الأدب يقدم أفضل الفرص لكشف تعقدات النظام order والمعنى، إن المشروع البنيوى أو السيميولوجى محكوم بضرورة مزدوجة، فكرية وأخلاقية. لقد كتب سولير «إننا فى التحليل الأخير، لا شىء سوى نظامنا القرائى والكتابى»(١٢). إننا نقرأ ونفهم أنفسنا أثناء تتبعنا لعمليات فهمنا، والشىء الأهم، أثناء خبرتنا بحدود ذلك الفهم. إن معرفة الذات تتطلب دراسة سيرورة التمفصل والتأويل التذاوتى inter- subjective التى نبرز بها كجزء من عالم ما. إن الشخص الذى لا يكتب، كما يقول سولير- الشخص الذى لا يأخذ بهذا النظام بشكل فعال ويعمل طبقًا له- هو نفسه «مكتوب» بفعل النظام. إنه يغدو ناتجا للثقافة تروغ منه. وبناء عليه. يقول «بارت» إن المشكلة الأخلاقية الأصولية هى التعرف على العلامات أيا كان موقعها، ونقصد، عدم الخلط بين العلامات والظواهر الطبيعية، والإفصاح عنها بدلا من إخفائها(١٣) لقد نجحت البنيوية فى رفع القناع عن عديد من العلامات. ومهمتها الآن، هى تنظيم نفسها بشكل أكثر تماسكا لكى تفسر الطريقة التى تعمل بها هذه العلامات. إن عليها أن تصوغ قواعد أنظمة أعراف معينة عوضا عن التأكيد ببساطة على وجودها. ويمكن للنموذج اللغوى، إذا ما طبق بشكل صحيح، أن يشير إلى الكيفية التى تمكننا من القيام بهذا العمل، سوى أنه يمكن له بالمثل، أن يفعل ما هو أكثر من ذلك بقليل. لقد ساعد النموذج اللغوى فى تقديم منظور، إلا أننا نفهم القليل جدا مع ذلك عن الكيفية التى نقرأ بها. ■

الهوامش

(1) un problematique du sens , p.10
(2) kristeva, " commont parler a la litérature,p p. 48
(3) L'Style and its Image, P. 10
(4) le Degré zéro de l'ecriture, P. 155
(5) S/Z pp. 221 - 2
(6) Pray you, undo this button' thank you, sir."
(7) ' Pink dawn of an apotheosis'
(8) Le Plaisir du texte, P.10
(9) ibid, p . 15
(10) ibid, p . 43
(11) ibid, p . 23
(12) logiques p . 248
(13) une problematique du sens p . 20
(14) see f. de saussure cours, p . 43 .
(15) R. Barthes,. le plaisir du texte, p . 94 . for a sketch of the varietes (neuroses) of reading, see pp . 99 - 100.



فلسفة الجسد

كيف ننظر الآن للجسد؟

وكيف نظرت له البشرية عبر العصور؟

ولم كان الجسد موضع «التابو» الأول؟

وكيف يمكن التعامل معه، فكريا، بما يضعه فى الميزان الصحيح، ويوفر له قيمة عليا تجعل الاعتداء عليه جريمة نكراء؟

- ١ -

قد يهتم الفكر المعاصر بدراسة الجسد من منظور أنثروبولوجى واجتماعى، فلا يدرس الجسد فى ذاته كموضوع، وإنما الجسد كتعبير عن علاقة، يكون أحد طرفيها الإنسان، هذه العلاقة قد تعطى دلالة أخلاقية أو سياسية.. وقد تم استخدام الجسد بصور مختلفة فى مظاهر الحياة المعاصرة، كأداة لترويج السلع، أو أداة للحرب، ويتحول الجسد إلى شىء من الأشياء، أو لعبة داخل نطاق الحرب، فيتم النظر إلى أجساد البشر كأجساد دون النظر إلى أبعادها الأخرى، غير المادية، التى يشير الجسد إليها كرمز ضمن هيئته العامة..

إن الجسد هو الذى يحدد هوية الإنسان ويعطيه صورة، ويحدد ماهيته، وبدون الجسد، لا يمكن الحديث عن الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجوداً، والجسد هو المكان الذى يربطنا بالمكان الأكبر وهو الكون، وحركة البشر الزمنية هى اختزال للزمان الكونى، وتحويله إلى رمز ذى دلالة.

ووجود الإنسان هو فى الأساس وجود جسدى، لكن لماذا يتوارى الحديث عن الجسد، ويتصدر الحديث عن الروح؟ ولماذا هذه الثنائية فى النظر للإنسان وتفتيته؟ هل ورثنا هذه الثنائية عن الفكر اليونانى فى النظر للأشياء عبر هذين البعدين للوجود؟ ولماذا يرتبط الحديث عن الجسد بنوع من الخشية والإحساس بالإثم، أليست هذه فكرة لاهوتية فى الفكر المسيحى، الذى يقدم أولوية الروح على الجسد؟ بينما الجسد يتشكل وفقاً لعلاقة الإنسان بنفسه - روحه، وبالعالم من حوله..

ولماذا شاعت تلك الأفكار غير الصحيحة عن الجسد؟ التى ترى فى الجسد إثما ينبغى التخلص منه، أو اعتقاله، بينما فى الخطاب الأصولى لدينا يكرم الجسد، حيا أو ميتاً، ويرى فيه «أمانة» لدى الإنسان لا ينبغى له تدميرها، بل إن المتصوفة، وسيلتهم فى المعراج الروحى هو الجسد، وكل مجاهداتهم، تنم عن علاقة حية وفعالة مع الجسد، فالجسد لديهم هو بوابة للصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشياء، ويشعر الإنسان بانتمائه العضوى مع الجسد الكونى العام..

إن الجسد الفردى للإنسان هو ما يربطه بالكل الاجتماعى الذى يعيش وسطه وعبر إشارات هذا الجسد الصوتية، والبصرية، والحركية تتجدد بنية رمزية اجتماعية تحدد شكل التخاطب للتعبير عبر لغة الجسد، المرتبطة بالأعضاء، فنجد لغة للعيون، وملامح الوجه، ولغة لحركات الجسد كما فى الرقص التعبيرى، الذى نجد أرقى صورة له فى الباليه، واللغة السمعية التى نرسلها بأحد أعضاء الجسم، ونستقبلها به أيضا، بل إن الملابس التى نستر بها عرى الجسد، هى لغة أيضا تعبر عن ملامح العصر الاجتماعية والسياسية، وكل - أو معظم - الحضارات الإنسانية تقدس الجسد، وتوقره، ولهذا لم يرتبط العرى فى التماثيل اليونانية إلا بالنسبة للأطفال، وكل التماثيل الأخرى تسترها الملابس تعطى للجسد حرمته...

ويبدو أن تحليل مفهوم الجسد فى أى حضارة، فى خطابها الثقافى والاجتماعى

إدراك ما لايمكن إراكه

رمضان بسطاويسى محمد

يفضى بنا إلى فهم الحاضر على نحو أفضل، بل إن تحليل مفهوم الإنسان عن عمق جسده الخاص، يمكن أن يفضى بنا إلى تبين الصورة التى يكونها المرء عن ذاته، لكن الصمت الحديث عن الجسد، حول الجسد إلى لغز، فالبداهة الأولية التى تبدو فى موضوع الجسد الذى (يمتلك) - هل نمتلك أجسادنا بالفعل؟ - لكل منا جسده الخاص، قد حولت الجسد إلى سر شديد الخصوصية لا يصح الاقتراب منه، وهذا الموقف من الجسد، يختلف من مجتمع لآخر، حتى إنه يمكن القول بأن هناك أنثروبولوجيا خاصة بالجسد لدى كل مجتمع، أو ثقافة على حدة، فكل مجتمع يرسم - داخل رؤيته للعالم - معرفة خاصة به عن الجسد: مكوناته، تعبيرات الجسد، اتصالاته، ويعطى لكل هذا معنى وقيمة، والغريب فى الأمر، أن المجتمعات البدائية والتقليدية لاتميز بين الإنسان وجسده، بينما نجد فى المجتمعات المتقدمة، لا سيما فى المجتمع الغربى حتى القرن الثامن عشر، تقدم ثنائية عن العلاقة بين الإنسان والجسد، ويمكن أن نلاحظ أن المواد والعناصر الأولية التى تؤلف الجسد الإنسانى هى نفسها التى تعطى القوام للكون وللطبيعة، فبين الإنسان والعالم والآخرين تسود العناصر



نفسها والتركيب والنسيج، ولكن تغير الألوان، لا يغير من القاسم المشترك بينهما.

ولكن مع تطور الوعى الإنسانى لهذه الدرجة، التى تعبر عن نفسها الأدوات التى تعتبر امتداداً للجسد الفردى، فإنه يمكن الحديث عن الجسد الإنسانى فى الحديث ،وكأنه جسد من نوع آخر، لأنه لا نستطيع أن نفصل هذا الجسد عن الأدوات التى اخترعها هذا الوعى الإنسانى، ولا يمكن للإنسان فى عصرنا الحالى، أن يعيش بمعزل عن هذه الأدوات، ولهذا فإن الجسد الحديث أو المعاصر لايمكن فهمه إلا من خلال تاريخية هذا الوعى الذى يعبر عن نفسه فى المظاهر الاجتماعية والتكنولوجية فى حياة الإنسان المعاصر، ولذلك يمكن القول بأن هناك سمات خاصة للجسد الإنسانى فى العصر الحديث، فهذا الجسد الإنسانى، يجسد أو يتضمن الانقطاع بين الشخص والآخرين، ويعبر هذا عن نفسه فى شعور الإنسان الفردى إزاء الجسد الاجتماعى العام، ويتضمن هذا أيضا نوعاً من الانقطاع بين الإنسان والكون، لأنه يستشعر أن المواد الأولية التى يتألف منها جسده، ليس لها ما يقابلها فى أى مكان آخر، ويشعر الإنسان المعاصر، فى المدينة المعاصرة، ونتيجة لتشتته بين أجهزة الاتصال، أنه لا يمتلك جسده، ويزداد هذا الشعور حدة، حين يمرض الجسد، لا سيما (بالسرطان) لأنه فى مراحله الأولى لا يتضمن أى نوع من الألم، ويتولد لديه شعور بأن جسده موضوع متخارج عنه، أو غريب عليه، عليه أن يحمل همه، لأنه - بدونه أى بدون الجسد - لا يستطيع تحقيق أى شيء، لأن الجسد هو أداة المرء لتحقيق طموحاته، وبناء منزله وأحلامه.

ومع تعاظم الشعور بالأنا، نتيجة للتمايز الاجتماعى والسياسى، فإن الجسد يمكن أن يصبح مكانا لفاصل، وسوراً موضوعاً لسيادة الأنا والجسم هنا هو عامل تفرد فى الجماعات البشرية التى يعد التقسيم الاجتماعى فيها أمراً مقبولا.

ولذلك يمكن القول بأن مفاهيمنا الحالية عن الجسد، ترتبط بصعود الفردية فى البنية الاجتماعية، وترتبط بتطور الفكر العقلانى والوضعى حول الطبيعة، وبتراجع تدريجى فى الفكر الشعبى البدائى الذى لا يفصل بين النفس والجسم. وقد سمحت الأوضاع الاجتماعية والصناعية والثقافية الراهنة بولادة مفهوم الجسد من جديد، وكأنه اكتشاف تولد لدى الإنسان، الذى نسى جسده حقبة طويلة من الزمن التاريخى، ولهذا هل من الممكن كتابة تأريخ لوعى الإنسان بالجسد حتى تبلور مفهوم الجسد، ووصل إلى الصورة الحالية؟

يرتبط مفهوم الجسد بعلوم مختلفة، مثل علم سلالة الجسد الحديث، والفلسفة الميكانيكية لحركة الجسد، حيث إن هذه العلاقة مرتبطة بوجود مقاومة ما، والأنثروبولوجيا، حيث إن تابو التحريم مرتبط بالجسد فى صورة من الصور، والطب والفسيولوجيا والطب النفسى، لأن اكتشاف أعضاء الجسد ولا سيما المخ البشرى قد ساهم فى حُل معضلات كثيرة كانت تواجه الفكر البشرى حول وظائف العقل، وموضوعات الإدراك..

وقد تناول الإبداع - فى كل صوره - جسد الإنسان فى الحياة اليومية، هذا الجسد الذى يكتسب حساسية من نوع خاص، مما أدى لظهور علوم جديدة، تدرس ردود فعل الإنسان الحسية وسط المثيرات الاجتماعية، مثل علم اجتماع الحواس لدى ج. سمل G.simmel، ولذلك يمكن القول بأنه قد ظهرت صورة خيالية للجسد، قدمها الإبداع، وكأن الفنان قد اكتشف فى نفسه جسداً، وهذا ما اجتذبته السينما فى أفلام الخيال العلمى، حول علاقة الإنسان بالقرين الذى سبق لدستوفسكى أن تحدث عنها فى إحدى رواياته، وأبرزت السينما والأدب صورة الصراع الداخلى، بين الإنسان وذاته، وهى صورة واعيَة للثنائية القديمة، لأنها جعلت من الجسَد صورة من الآنا الآخر الذى يكمن فى داخلنا، ولهذا فالجسد، أصبح فى الفلسفة المعاصرة هو علامة الفرد، ومكان اختلافه وتميزه، ولكنه فى الوقت نفسه، وبشكل قد يبدو متناقضا فى الظاهر منفصلا عنه، نتيجة للإرث الفكرى عن الثنائية بين النفس والجسد، والذى لم يستطع الفكر الإنسانى أن يتخلص منه بسهولة. ولكن الإنسان لا يمكن تمييزه عن الجسد الذى يعطيه عمق وحساسية كينونته فى العالم. ومحاولات محو الجسد قائمة من خلال طقوس الحياة المعاصرة المنتشرة فى مختلف مواقع الحياة اليومية، وتبلغ هذه الطقوس الذروة فى «سجن» الجسد وعزله، إذا اختلف الإنسان مع باقى البشر، ومفهوم (السجن) أو (العزل) لم يعرفه الفقه الإسلامى، وإنما عرف مفهوم الحدود كعقوبة، ولم يقدم مفهوم السجن،

فلسفة الجسد

هذا موضوع يمكن أن نتحدث عن تجلياته فى الإبداع والفكر وصورة الجسد الخيالية فى الشعر والقصة والرواية وفى إنتاج المفكرين العرب.

ـ ٢ ـ

إن المتابع لدراسات الفكر الغربى المعاصر عن الجسد التى توحى بأن الإنسان الغربى قد اكتشف فكرة الجسد من جديد، قد يدهش من هذا الكم الهائل لدراسة الجسد من المنظور البيولوجى، والاجتماعى، والفلسفى والأنثروبولوجى، وهى تحاول اكتشاف الجسد على نحو مغاير لتلك النظرة ـ التى سيطرت على الفكر الغربى منذ الإغريق حتى القرن الثامن عشر الميلادى ـ التى ترى فى الإنسان تعبيراً عن الثنائية بين النفس والجسم، وتسعى لدحض هذه النظرة التى أعاقت الوعى الإنسانى عن تفهم الإنسان على نحو صادق، ولكن الفكر العربى الإسلامى، لم يعرف هذه الثنائية بين النفس والجسم، التى قدمها اليونان، وتبناها ـ فيما بعد ـ بعض الفلاسفة فى الحضارة العربية، والمقصود بالفكر العربى هنا ـ الأفكار التى وردت لدى علماء الأصول، الذين استقوا رؤاهم من القرآن الكريم والسنة النبوية، فلدى هؤلاء، لا نجد هذا الفصل بين الجسم والنفس، وإنما على حد تعبير الإمام الماتريدى: العقل بيت الحس، فهناك توحيد كامل للإنسان، والقرآن الكريم، قد أفاض فى شرح طبيعة العلاقة بين النفس والجسم، وبيّن أن العلاقة قد تكون صراعية بين الإنسان وأعضائه، حين يقع الإنسان فى الغفلة، ويصاب بعمى الحواس، الذى لا يجعلها تكتشف الحقيقة فى الكون، فالإنسان يسأل أعضاء الجسد، الجلد، واللسان، والعين، لم تشهدين علىّ يوم القيامة؟، وكأنه يستغرب نطقها بهذا، وتخارجها عنه، فترد عليه: أنطقنا الذى أنطق كل شىء وكذلك أشارت السنة إلى «حق البدن»، «إن لبدنك عليك حقا»، فالغفلة بالمعنى الأخلاقى والدينى هى التى توقع الإنسان فى غربته عن جسده، لكنه يتوحد معه من خلال الإيمان والإحسان، ولهذا فإن فكرة الثنائية، لم يعرفها الإسلام، ولكن قدمتها الفلسفة المثلوية، التى ترد الوجود إلى مبدءين هما الخير والشر، النور والظلمة، وهى فلسفة وثنية تأثرت بها اتجاهات عديدة فى الشرق، وانتقلت إلى أوروبا، وتطورت لدى بعض الاتجاهات الدينية بها، التى تستمد مصادرها من الفلسفة الشرقية التى ترى فى إماتة الجسد وسيلة للعبور إلى عالم الروح. بينما الإسلام يرى ـ عبر العبادات ـ أن الجسد هو الإنسان فى سعيه نحو الله، وشتان بين التصورين السابقين.

ولهذا تحاول الدراسات المعاصرة فى الفكر الغربى، دحض هذه الثنائية، ولكنها وقعت فى مفاهيم مغلوطة أيضا عن الجسد، فهناك طريقان متباعدان، يعكسان رؤى الحداثة عن جسد الإنسان، أولهما: الطريق العلمانى لفكرة السقوط فى الجسد، والتى يعتبر الجسد فيها، ومن منظور غنوصى، الجزء الملعون من الإنسان، ويحاول الإنسان عبر هذا الطريق، التطهر من التفكير فى الجسد، عن طريق تناولُ الأبعاد الروحية للإنسان منفصلة عن جسده، وثانيهما : الطريق الذى يرى فى تمجيد الجسد وإحساسه ومظاهره هو الخلاص للإنسان، وهو طريق معاكس تماماً للطريق الأول، وهذا ماتجده سائدا فى أجهزة الإعلام، التى تجعل من الجسد الإنسانى وسيلة لعرض المنتجات الاستهلاكية والترغيب فيها، عن طريق تصويرها مرتبطة بالجسد، وكثير من الصناعات تجعل من الجسد موضوعاً لمنتجاتها، مثل مستحضرات التجميل، ووسائل الحفاظ على الشكل والبحث عن الرفاهية، وتنمية العلاجات الجسدية، وهذا رغم أن العلم قد أوضح أن كل هذه المنتجات ـ غير الطبيعية ـ تدمر بشرة الجسد.

ولكن نلاحظ فى كلا الطريقين، أنه يتم فصل الجسد عن الإنسان الذى يجسده، ويتم النظر للجسد فى حد ذاته، منفصلا عن الإنسان، وهذا يعنى أن الحداثة الغربية، ـ (وهى كما هو معروف، تطلق على فترة زمنية محددة فى الفكر الغربى الذى أعقب الحرب العالمية الأولى، وليست أفقاً معيارياً ينظر إليها كمثل أعلى، كما هو الحال لدى بعض الكتابات فى الخطاب العربى المعاصر)ـ بهذه الطريقة، تقوم بتمزيق وتقطيع الإنسان وفقاً مع ما يتفق والمصالح الاقتصادية والسياسية السائدة، ولكن سواء تعلق الأمر بالجسد بوصفه الجزء الملعون، أو باعتباره طريق الخلاص الذى يحل محل الروح فى مجتمع عقلانى، فإن هذا التمييز نفسه يجعل الإنسان فى وضع خاص تجاه جسده الخاص، فالثنائية المعاصرة التى وقع فيها الفكر الغربى المعاصر هى ثنائية الإنسان وجسده، بدلا من الثنائية القديمة التى كانت تجعل من الجسد معارضاً للنفس أو الروح.

ونلاحظ أن هذه الثنائية المعاصرة تنعكس فى نظرة الثقافة المعاصرة للإنسان بوصفه آلة من الآلات، ولهذا تحاول أن تحميه من الشيخوخة، والموت ونسيت أن اختفاء الجسد يعنى اختفاء الإنسان، وبهذا تحاول التقنية العلمية أن تجعل الجسد أكثر فعّالية من خلال استبدال بعض عناصره، أو تقويته بالعقاقير، دون أن تدرى أن هذا يؤدى إلى إفساد الوضع البشرى، لأنه هل من الممكن الفصل بين عناصر الجسد والإنسان؟ وهل الجسد عضو فائض فى الإنسان، ويمكن التحكم فيه؟!

إن تاريخ الجسد، داخل العالم الغربى، يكتب منذ عصر النهضة من خلال تأثير متزايد للتقنية العلمية، التى تجعل الإنسان مميزاً عن بقية الكائنات، هذه التقنية التى تجعل من الإنسان أداة لها، أو تقدم منتجات تفصل الإنسان عن بيئته الطبيعية، ولا يستطيع الإنسان المعاصر فى الغرب، وفى بعض المدن العربية أن يعيش، بدون التكيف والسيادة، وأدوات التقنية المعاصرة التى نجحت فى أن تجعل الإنسان أسيراً لها، لأنها قدمت صورة لمطالب الجسد الإنسانى هى علاقته بالمكان، تفترض مثل وجود هذه الأدوات، ولهذا فقد انسحب البعد الرمزى من الجسد الإنسانى، ولم يبق منه إلا مجموعة من الأعضاء، التى يتم النظر إليها بوصفها آلات، ويمكن ترتيبها وفق ترتيب تقنى، بحيث يمكن أن تحل محل وظائف محددة.

إن الجسد - فى الفكر الغربى - بعد إبعاده تجريدياً عن الإنسان، وكأنه مادة ما، وتفريغه من طابعه الرمزى، فإنه يُفرغ أيضاً من بُعده الأخلاقى، وأصبح يتم النظر للجسد بوصفه غلافا تابعا، غلافا يقع مجموع سماته وصفاته تحت رؤية تناظرية أعضائه للأدوات التكنولوچية، وهذا ما نجده واضحاً فى أفلام الخيال العلمى، التى تقدم صورة البشر القادمين من الكواكب الأخرى فى صورة أعضاء مادية، مصنوعة من المعدن، أو اللحم تناظر الآلات، وتفتقد للبعد الإنسانى إلا فى ممارسة غرائز الجسد.

وهذا ما بيّنه ليوتارد (J.F lyotard) فى توصيفه لثقافة مابعد الحداثة، حيث أصبح التصوير الميكانيكى للإنسان، وقابلية أى شىء للتحديد الكمى، هو مايميز الوضع الثقافى الراهن للإنسان فى منظومة الثقافة الغربية، فلقد جعل التقدم العلمى والتقنى والفراغ الأخلاقى من الجسد البشرى سلعة أو شيئا مثل أى شىء آخر. وقد مهدت الأجهزة الإعلامية - لهذا التصور لتضفى طابعا موضوعياً على الجسد الذى لم يكف عن التمدد والظهور فى ميدان التطبيق العملى والاجتماعى، وأصبحت الصورة التى يأمل فيها العلم، هى إمكانية إعادة إنتاجه تقنيا، مثل أفكار الهندسة الوراثية عن انتخاب الصفات الوراثية للأب والأم.

وتبعاً لهذا التصور، أصبح الجسد مثل قطع غيار الآلات، وأصبح بيع الأعضاء البشرية سوقا للتجارة، وليس وسيلة لإنقاذ حياة الإنسان، وكلما فقد الجسد قيمته الأخلاقية ازدادت أكثر قيمته التقنية والتجارية. وأصبح يتم النظر للجسد - بمعزل عن الإنسان - كسلعة تجارية نادرة، وهذا بسبب تطورات الطب والبيولوچيا، مثل زرع الأعضاء، نقل الدم، التى فتحت الطريق لممارسات جديدة يتم الإعلان عنها، وأصبح للجسد سعر مثله مثل أى شىء آخر، لكى يستخدم فى استعمالات عديدة، مثل البحث الطبى والبيولوچى الذى يستعمل العديد من المواد البشرية (اعترف بعض الأطباء اليابانيين أنهم كانوا يجرون تجاربهم على بشر أحياء من الصين إبان الحرب العالمية الأولى، فكانوا يقطعون أرجل الإنسان، ويحاولون إعادتها)، وتصنيع مشتقات الدم، واستخدام جسد الإنسان الميت فى عمليات التشريح.. لقد حلل الجسد إلى عناصره، وأخضع للعقل التحليلى الأداتى.

ويتنبأ أحد العلماء وهو ڤانس باكر فى كتابه (الإنسان الذى يتم قولبته) :L'homme remodele

(Vance Packard)إن بيع قطعَ غيار الأعضاء البشرية سيقوم بمنافسة صناعة قطع غيار السيارات، وستكون هناك مخازن لقطع الغيار فى المستشفيات كما هو الحال فى محلات السيارات والسوبر ماركت. ففى البرازيل تنشر الصحف إعلانات خاصة بعرض أو طلب الأعضاء البشرية، ونشأت تجارة للبلازما، وهى أحد مكونات الدم، فى نيكاراجوا، **وقام سوموزا** بحرق المعمل عام ١٩٧٧، وتجارة للأجنة من أجل التجارب المعملية من أجل تصنيع منتجات التجميل.

ويورد كثير من الباحثين إحصائيات عن تجارة الأعضاء الحية والميتة بين دول العالم، فقد ذكر **باتريس كلود** فى صحيفة اللوموند أن البلاد التى تحصل

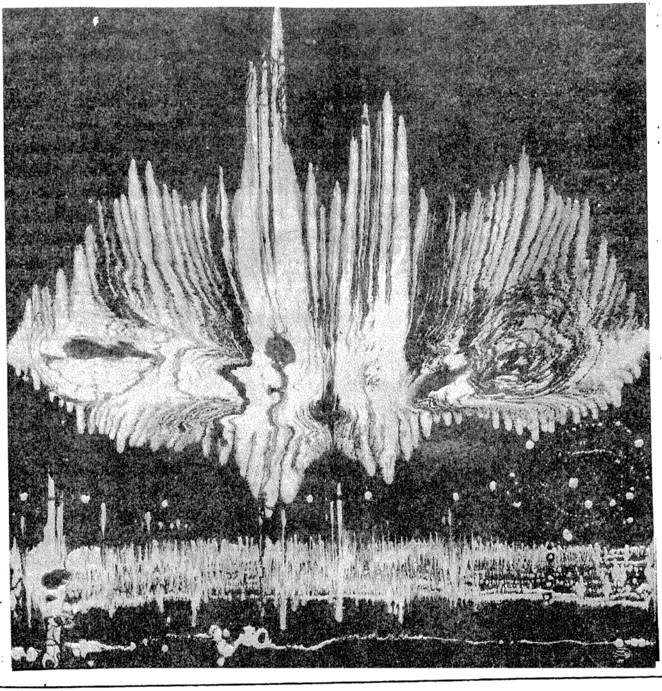
من الهند على الهياكل العظمية للإنسان هى : الولايات المتحدة، وبريطانيا ، وفرنسا، وألمانيا، واليابان، وإسرائيل، وهونج كونج، وذلك للدراسة فى المخابر والجامعات هناك.

ولكن أليس هذا يبعدنا عن التفكير فى أن الجسد هو المعقل الأخير للفردية الملموسة للكائنات، بما فيه من مسالك غامضة، وأعضاء خفية، وحياة سرية؟ كل هذا يعطى للإنسان خصوصيته الفريدة.. وإنه لايتم توقير جثة الإنسان بعد موته، وإنما يعامل كأنه موضوع للبحث المجرد الجامد ولهذا فإن الجسد فى هذا المنظور المعاصر، لم يعد يعبر عن الهوة البشرية، وإنما تنظر له بوصفه تجميعا لأعضائه، وملكية يمكن أن تنقل، ويمكن تبديل بعضها بقطع أخرى من نفس الطبيعة الإنسانية، شرط توفر التوافق الحيوى بين نسيج من ينقل منه، إلى من ينقل إليه.

ولهذا فإن هناك بعض الآراء التى ترى فى جعل الجسد البشرى وسيلة لأجساد أخرى، حتى عندما يتعلق الأمر بإنقاذ حياة جريح أو مريض، فإن هذا سيؤدى بالتأكيد إلى إضعاف الأخلاق الاجتماعية.

وقد أدى هذا إلى تغيير مفهوم الموت فى الطب الحديث، فأجهزة الإنعاش وتقدمها، تتيح حفظ الجسد، لكنها لا تستطيع أن ترد الفعالية للإنسان، وهذا ما جعل تعريف الموت يعود من جديد بصورة أكثر حدة من ذى قبل، لا سيما فى التوصيف القانونى لموت الجسد. فلقد كان الموت منذ أمد طويل يعد نهاية الحياة، وكان الطبيب يكتفى بملاحظته، وكان الموت حقيقة بديهية يقبلها الجميع، لكن الإنسان المعاصر، أصبح يرفض فكرة الموت، ولهذا يطور من أجهزة الإنعاش، التى تبقى على الجسم، لكن دون حياة حقيقية.

إن الفكر المعاصر، يحاول اختزال الإنسان إلى مجرد جسد، والجسد يتحول إلى أداة، ولكن هذه الصورة ضد فطرة الإنسان، ولهذا فإن المكبوت والمقموع فى الإنسان يظهر، ويعود بشكل أو بآخر والعمق البشرى يبقى حاضرا، ولو بشكل المرض، مهما حاولت التقنية المعاصرة أن تخفى الجوهر الإنسانى. ■



نبيل درويش.. كنوز من طين

و

شاعرات من مصر

نبـــــــيل درويـش



بـطــاقـــــــــة

● نبيل محمد درويش حسنين.
● ولد عام ١٩٣٦.
● أستاذ مساعد بقسم التصميمات الصناعية شعبة الخزف.
● حصل على بكالوريوس فنون تطبيقية عام ١٩٦٢ .والماجستير عام ١٩٧١.
والدكتوراه عام ١٩٨١ من جامعة حلوان.
● يعمل الآن أستاذاً مساعداً بقسم التصميم الصناعي (شعبة الخزف).
● عضو مجلس نقابة الفنانين التشكيليين، (مقرر لجنة المعارض).
● عضو نقابة مصممى الفنون التطبيقية.

معارض خاصة في الداخل والخارج:

* معرض خاص في جمعية خريجي كلية الفنون التطبيقية ١٩٥٩.
* معرض خاص بمتحف الفن الحديث عام ١٩٦٢.
* معرض خاص في قاعة إخناتون عام ١٩٧١.
* معرض خاص في أتيليه الإسكندرية عام ١٩٧٢.
* معرض خاص بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٨٢.
* معرض خاص مايو ١٩٨٣ الحرانية.
* معرض خاص أبريل ١٩٨٤ الحرانية.
* معرض خاص نوفمبر ١٩٨٥ معهد جوته الإسكندرية.
* معرض خاص أكتوبر ١٩٨٧ أمريكا - كلورادو - دنفر.
* معرض خاص مايو ١٩٨٨ هولندا.

معارض جماعية:

* اشترك في معرض الفن التطبيقي في كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٩.
* اشترك في معرض الفن التطبيقي في قاعة إخناتون عام ١٩٨٠.
* اشترك في معارض محلية وجماعية من عام ١٩٦٢ - ١٩٨٨.
* اشترك في عدة معارض مع أعضاء الأتيليه القاهرة ١٩٧٢ - ١٩٨٨.
* اشترك في ثلاثة معارض بهولندا عام ١٩٨٧.
* اشترك في معرض الخزف بقاعة النيل عام ١٩٨٨.
* اشترك في بينالي الخزف لدول البحر المتوسط ١٩٨٦.
* اشترك في معرض جماعي في دولة قطر عام ١٩٨٨.

الجوائز.

* جائزة الصالون الأولى عام ١٩٧١.
* جائزة منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٧٢.
* جائزة تقدير فينسيا الدولي عام ١٩٧١.
* جائزة بينالي تونس لدول البحر المتوسط عام١٩٨٦.

المقتنيات.

* مقتنيات بمتحف الفن الحديث في الخزف والنحت.
* مقتنيات خاصة في معظم دول العالم.

النشاط.

أقام متحفاً خاصاً لأعماله الخزفية يضم أبحاثه المبتكرة (خمسة وعشرون بحثاً). ويحتوي المتحف على ثلاثة آلاف قطعة خزفية.

الطين

في هذا العصر الذى تتصارع فيه البشرية للإبقاء على النزعات المتباينة لكل جوانب النشاط الفكرى والروحى يحار الإنسان فى اختيار موقعه وفى تحديد كيانه الروحى فى خضم كل ما يحدث وما يجرى من أنشطة بشرية فى كل الاتجاهات.

إلا أنه فى بعض ما يقدم الإنسان من مجهودات يتوقف التأرجح لتحديد الموقع الفكرى والروحى وينحسم الأمر عند الإنسان ويكون مقطوعاً به فيأخذ ما يقدم له صفاته التى لا مفر من الاعتراف بها.

وهنا فيما يقدمه لنا الفنان الخزاف الدكتور **نبيل درويش** أحس بأننى بغير تأرجح أو تردد فى الرأى أو مجاملة لشخصه - أحس بأنه قد عاش ويعيش فى تعبد كامل لفنه الذى اختاره لنفسه - وأن الدم الذى يجرى فى عروقه يتميز بالصفاء الكامل المتزن بكل ما هيأته الطبيعة من علوم الجمال وفنونه وما لها من أعمال لها أصالتها النابعة من الأعماق البعيدة ومن التقاليد التى يعيشها إنسان وادى النيل فى كل بقاعه القريبة والبعيدة.

ولا شك أن الفنان **نبيل** يستمتع برؤياه لكل ما حوله ثم يجسده فى أشكال مختلفة تعطينا نحن أيضاً متعة وراحة نفسية لا يعادلها شىء.

وأشكاله التى يجسدها بالطين على هيئة أوان أو تماثيل أمثلة رائعة تروى كل منها صفحة من صفحات نضاله الفنى المتواصل الذى يستند إلى حب وإيمان وصدق فى الأداء.

وقد استمتعت بمرافقته فى مرسمه لسنوات طوال وشهدت عن كثب عظيم دأبه على خدمة عمله ليكون فى النهاية مقنعاً لنفسه الطموح.

ولتلاميذه أن يفخروا به أستاذاً عظيماً ولتهنأ مصر بنبيلها وليمنحه الله سبحانه وتعالى القدرة الوافرة على مواصلة جهاده.

سعيد الصدر

خزف نبيل درويش
القيم الجمالية والإنسانية

نعيم عطية

ناقد مصرى وقاص ومترجم

كانت الآنية الفخارية تعتبر على مر الأزمان تحفاً يقبل الذواقة على اقتنائها، ويلجأ الأباطرة والملوك إلى تبادلها كهدايا. فالخزاف يجب أن يكون مصوراً ورساماً ونحاتاً قبل أن يبدأ فى تعلم الخزف وممارسته، كما يدخل فى انشغالاته الكيمياء والتكنولوجيا والرياضيات، لذلك كان الطريق الذى يوصل إلى القطعة الخزفية الفنية طريقاً أكثر طولا ومشقة، وعديدون ممن بدءوا خزافين يغيرون طريقهم إلى مجالات أخرى. ومن ثم كان المجيدون المبدعون من الخزافين فى العالم يعدون على الأصابع. إن ممارسى الخزف كثيرون، ولكن الخزاف الحقيقى الباحث فى أسرار الفن والصنعة قليل ونادر، ومن هذا الصنف النادر الدكتور **نبيل درويش** المولود فى الخامس من سبتمبر ١٩٣٦ والحاصل على دكتوراه الفلسفة فى الفنون التطبيقية من جامعة حلوان عام ١٩٨١.

البداية الأولى والمسيرة.

عندما سألت **نبيل درويش** عن بدايته فى الفن، سرح بباله بعيداً ثم قال:

«عندما كنت صغيراً أرسلونى إلى الكتاب فأنا من مواليد قرية من قرى الوجه البحرى هى «السنطة» القريبة من طنطا بمحافظة الغربية، وفى الكتّاب كان شيخنا يشتد فى معاملته لى، إذ كنت أشول فعمد إلى ربط ذراعى اليسرى إلى جنبى ربطاً محكماً حتى أكف عن استخدامها فى الكتابة. كان ذلك يؤلمنى ويرهقنى فلجأت إلى الهرب من الكتّاب. ورحت أهيم بالحقول، وأعتلى شجرة مفضلة لى، أكمن بين أغصانها القوية، أتأمل الحقول الممتدة أمامى خضراء

نضرة، وأسمع زقزقة العصافير. وأرقب الحركة الدائرة من حولي حيث يلتحم الإنسان والحيوان بالطبيعة في توحد متقن. وأحسست بأن ما يجرى في الكتاب نشاز، وأن الصواب بالنسبة لي هو أن أرشف الطبيعة بحواسي كلها، وأمسكت راحتاي الصغيرتان بتراب الأرض وطين الترع، فاعتملت في نفسي منذ الصغر الرغبة أن أصبح فناناً، ورحت أرسم وأنحت، ثم تبينت أنني متجه بكل جوارحي إلى فن الإنسانية الأول، وهو الإبداع بالطينة المحروقة، فاخترت لنفسي الخزف. والتحقت عندما شببت عن الطوق بكلية الفنون التطبيقية، حيث كان من حسن حظي أنني التقيت هناك بالأستاذ الرائد «سعيد الصدر»، وقد أولاني رعايته وعلمني على أحسن صورة.

ولكنني أيضاً رأيت أن الخزف شديد الارتباط بفني النحت والتصوير، فالتحقت في أوقات الفراغ بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة، حيث كان من حظي أن درست التصوير على يدي الأستاذ «أحمد زكي». كما كان من حظي أن درّس لي المثال «جمال السجيني» الذي تعلمت منه كثيراً مما أفادني في الخزف، وجعلني أيضاً نحاتاً ناجحاً، فقد حصلت بعض تماثيلي على جوائز مثل تمثال «الأمومة»، الذي هو الآن من مقتنيات متحف الفن الحديث، ويتصدر مدخل مبناه الكائن بالدقي. وقد كتبت الناقدة «روضة سليم» عن هذا التمثال تقول: «كتلة من الأبيض الناصع، تجذبك وتشدك حتى تصل إليها وتقف في مواجهتها وما إن تقف حتى تشدك انحناءاتها واستداراتها ومرونة الفورم، فتجد لزاماً عليك أن تدور دورة كاملة حول المرأة الملقاة أمامك بحنان مثير».

* *

ولئن كان النحت الخزفي يختلف عن النحت بأية خامة أخرى، وذلك لأن عملية التشكيل في النحت الخزفي تجرى كلها عن طريق «الدولاب»، وذلك بعمل كل عنصر أو جزء من التمثال على حدة، ثم تجميع هذه العناصر أو الأجزاء معاً، ويتم بذلك تركيب العمل النحتي الخزفي، إلا أن **نبيل درويش** قد أبدع أيضاً نحوتاً خزفية عديدة، استقى أشكالها من الفنون الشعبية ومفرداتها مثل الحمامة والقلة والأبريق وعروس المولد وجنية البحر والمئذنة والهلال والمشربية، وقد استخدم فناننا هذه الرسوم الشعبية أيضاً على الأواني والأطباق. ولكنه مارس على كل من هذه الأشكال الشعبية معالجة ذاتية فجاءت أشكالا حرة وإن أوحت بأصولها أيضاً.

وقد حازت مجموعة العرائس الفخارية المعلقة إعجاب مشاهدى معرض **نبيل درويش** في أوائل السبعينيات ولفتت أنظارهم بأسلوبها الجديد، والجرأة في تناول الشكل المجسم، بعيداً عن قاعدة التمثال التي اعتاد كل من تصدى للنحت أن يلتزم بها.

ويستطرد الخزاف نبيل درويش فيقول عن خطواته الأولى في الإبداع الفني:

- «ومع عظيم الفضل الذي طوقني به أساتذتي فقد اتجهت إلى الطبيعة، واعتبرتها على الدوام معلمي الأول، في كل صيف كنت أحمل أدواتي وألواني وأوراقي وأمضي أجول في ريف مصر، وأحط خيمتي هنا أو هناك بقرى الوجهين البحري أو القبلي، ورسمت في نواح كثيرة منها السنطة وكفر الزيات والفيوم وبحيرة قارون. وفي عام تخرجي عام ١٩٦٢، بل قبل تخرجي بشهرين أقمت بقصر هدى شعراوي (الذي كان مقر متحف الفن الحديث) معرضي الأول، ولقيت رسومي وتماثيلي وأواني إقبالا من جمهور المتفرجين مما كان باعثاً لي على بذل الجهد الشاق كي أصبح فناناً حقيقياً.

ونظرت إلى الطبيعة، فوجدت أن الجمال هو تعبير عن نشاط خفي ينمو ويتطور وفقاً لنظام، والنظام يتضمن معاني التوافق والتماثل والتجدد وتوازن العلاقات وانسجام النسب. ولئن كان للظروف المحيطة بالإنسان من نفسية واجتماعية أثرها الكبير في تقدير ما الجميل وما القبيح، إلا أن الجميل يظل في نظري نشاطاً حياً ولكنه موزون.

ونظرت إلى طينة بلدي وعشقتها فقررت أن أصنع منها شيئاً، أن أنفث فيها من روحي، وأبدع منها جمالا. واستيقظت بداخلي أصوات أجدادي من خزافي ما قبل الأسرات ومن بعدهم.

ونظراً لعراقة تراثنا في فن الخزف أصبح الجمال بالنسبة لي علاقة وطيدة بتراثنا المصري في المنتجات الخزفية».

وقد بدأت مسيرة **نبيل درويش** على طريق الخزف في كلية الفنون التطبيقية التي تخرج فيها عام ١٩٦٢ ثم ورشة أستاذه سعيد الصدر التي أنشأها في الفسطاط، كمؤسسة من مؤسسات وزارة الثقافة باسم «مركز الخزف»، ثم لمع اسم **نبيل درويش** عندما قدم رسالة الماجستير في الخزف عام ١٩٧١ مكتشفاً فيها الأسرار التكنولوجية «لشباك القلة» الذي برع في صنعه خزافو العصر الإسلامي، ومضى من بعدهم سراً مستغلقاً على الباحثين.

وفي السنوات الثلاث من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٦ أعير للعمل في تدريس التربية الفنية بالكويت. فطاف أنحاء الكويت حتى اكتشف الأماكن التي تحتوى على طينة ذات طبيعة رملية صالحة للإبداع الخزفي المحلي، ودعا إلى أن تعتمد الكويت على خاماتها تلك كما اتجه إلى إيران والعراق وتركيا وسوريا ولبنان سعياً وراء منابع فن الخزف الإسلامي والعربي الذي هو على حد قول الناقد «مختار العطار» «الأصل الحقيقي للتجديدات التي تشاهدها أوروبا الآن».

ثم عكف نبيل درويش على دراسة «الخامات المحلية وإمكانية الحصول على أجسام خزفية سوداء منها تنتج فى درجة حرارة عالية»، وقد حصل عن نتائج دراسته هذه على درجة الدكتوراه من جامعة حلوان عام ١٩٨١.

وعندما يبدأ العام الجامعى، يمضى الدكتور نبيل درويش كل صباح إلى كلية الفنون التطبيقية حيث يعمل أستاذاً ليدرس لتلامذته بقسم الخزف مادة الرسم، ويعطيهم من تجاربه فى الخزف والرسم والنحت الكثير.

التطعيم:

ومن أعمال الدكتور نبيل درويش الخزفية الملفتة للأنظار بألوانها التى تجمع بين الحلاوة والوقار مجموعة من الأوانى، الرسوم التى تراها على سطحها الخزفى ليست رسوماً ظاهرية مدونة بالفرشاة، بل هى رسوم أضحت من صميم جسم العمل الخزفى. فإذا أجريت مقطعاً فى الإناء ستجد هذا اللون وهذا الخط واصلين إلى الوجه المقابل للجسم، أى أن الخط الملون ليس رسماً على واجهته الخارجية فحسب، بل هو من ذات الطينة الخزفية.

ويسمى هذا النهج فى معالجة الأعمال الخزفية بين المتخصصين «بالتطعيم»، ويتحقق بخلط طينة ملونة فى الجسم الخزفى كله، وبعد الحرق فى الفرن يظهر هذا التباين الخطى اللونى، أو بعبارة أوضح التشكيلى - فى نسج الكائن الخزفى.

ولئن كانت أوساط الخزف فى العالم كله تعرف طريقة التطعيم، إلا أن نبيل درويش توصل فيه إلى درجة فائقة من الإتقان والتحكم، وذلك بعد الدراسة الدءوبة والممارسة الطويلة. وقد وضع خزافنا المصرى نصب عينيه، وهو منكب على تجاربه كيف يمكن أن تنضج الخامة فى الفرن وتتشكل بالأشكال التى تظل تحملها غائرة فى نسيجها من سطحها إلى سطحها الآخر. وكان هذا الموضوع أحد انشغالات نبيل درويش الكبيرة إبان إعداده رسالتى الماجستير والدكتوراه. وقد أعلن عن بعض نتائج أبحاثه فى المجلات المتخصصة، ولكن مازالت أوراقه تحمل من الأسرار الكثير أيضاً. ويكفى أن نقول فى هذا المقام إن لكل طينة ملونة درجة انكماش معينة تختلف عن درجة انكماش الطينة الأخرى، ويتعين التوصل إلى طريقة للتحكم فى توحد الطينات المختلفة الانكماش فى جسم خزفى واحد. وفى عملية التوحد هذه يجب التحكم فى تطعيم الطينات الملونة كى يتحقق فى الكيان الخزفى انسجام الخط الرفيع والخط الغليظ، وتعايش المساحات اللونية الصغيرة والكبيرة معا. وقد توصل نبيل درويش فى مضمار «التطعيم» إلى سبق يعتبر إضافة جادة فى تاريخ الخزف، لا على المستوى المحلى فحسب، بل وعلى المستوى العالمى أيضاً.

التحكم فى الاختزال:

الاختزال مشكلة تواجه الخزافين حتى الكبار منهم. وإذا كان الاختزال معروفاً فقد توصل الفنان نبيل درويش من ناحيته، وعبر ثلاثين عاماً من العمل المتواصل فى مجال الخزف، إلى ما لم يتوصل إليه خزاف آخر، وحقق تحكما فى الاختزال فى إناء واحد.

ويتم الاختزال بنزع الأوكسجين من داخل الفرن، ومن الطينة الخزفية والطلاءات، وذلك بإضافة الكربون إلى داخل الفرن. أما التحكم فيتم عن طريق التراكيب الكيميائية للطلاءات الزجاجية (الجليز) وطينات الأجسام.

وإذا كان كل من مصور اللوحات والنحات مطالباً بأن يحقق القيم التشكيلية لعمله عن طريق الأبعاد والتوازن والملمس وشتى العلاقات الأخرى فإن الخزاف يحقق ذلك لعمله بمعاناة أشق، فهو مقيد وعليه أن يمضى بعد ذلك فى معاناة الخلق الفنى من خلال فيزياء الخزف وكيميائيته ومعادلاته وتكنولوجيته، وشتى العلاقات بين الخامة ومؤثراتها، وعلى الأخص درجات الحرارة داخل الأفران. متى يشعل النار، ويرتفع بها، ومتى يخفتها، ويوصلها إلى الهمود والانطفاء، وهكذا. روابط شتى بين زمن وجيز وخامة، على الخزاف أن تكون لديه بشأنها خبرة، وأى خبرة! فقد تستغرق كى يسيطر عليها عمره كله.

فالمنتج الخزفى كعمل فنى متميز الجمال، لا يكفى له أن يكون الخزاف على إلمام بمسارات الثقافة والفن عبر العصور والأوطان، بل يحتاج أيضاً، وربما فى المقام الأول إلى المعرفة والخبرة بالمواد الطبيعية للتعرف على خصائصها وتأثيراتها وتأثراتها. ويكون ذلك مرتبطا إلى حد بعيد بدرجات الحرارة التى تتعرض لها تلك المواد أثناء تجهيزها. وكذلك أيضاً بنوعية الحريق، ومن ثم نوعية الأفران وأحجامها وما تحتاجه من وقود.

وقد بدا ذلك كله فى تميز الإنتاج الخزفى للشرق الأقصى، الذى ارتبط بأساليب ما كانت لتنجح إلا بمراعاة نوعيات من الخامات وجدت فى أرض تلك البلاد التى اختلفت عن أرض الشرق الأوسط حيث ظهر الخزف الإغريقى والرومانى ومن قبله الخزف الفرعونى. فقد أتاحت خامات الشرق الأقصى للخزاف أن ينضجها على درجات عالية من الحرارة تفاعلت معها، فأعطت نتائج لم يتسن لخامات الشرق الأوسط أن تعطيها بسبب احتياجها إلى حرارة ذات درجات منخفضة. مما أوجد اختلافاً فى الأساليب لمناسبة مقتضيات الحال.

الطينة الزرقاء:

توصل فن الخرف إلى الطينة الزرقاء من قبل الخزاف الإنجليزى «جوزيف ويدجوود» منذ مائتى عام تقريباً. وفى الصين أيضاً توصل الخزافون التقليديون إلى طينة زرقاء خاصة بهم. وهذه الطينة تركيبة كيميائية خاصة تكتسى بعد الاحتراق بلونها الأزرق الذى أخذت عنه اسمها. وقد أسهم نبيل درويش فى مجال هذه الطينة فتوصل إلى أزرق يعدّ جديداً فى درجته وعمقه، وقد توصل **ويدجوود** إلى «الأزرق السماوى» أما **نبيل درويش** فقد توصل إلى أزرق غامق خاص به تماماً.

وكما توصل ويدجوود إلى طينة زرقاء سماوية، توصل أيضاً إلى طريقة للصق طينة بيضاء على طينة سوداء أو زرقاء أما **نبيل درويش** فلم يقنع بما توصل إليه الخزاف الكبير **ويدجوود** وعمد إلى تحاشى اللصق دافعاً ببعض أجزاء الجسم الخزفى إلى البروز باللون الأبيض وبغيره من الألوان على «الدولاب ذاته».

سر الفوهة السوداء:

فى أوانى ما قبل الأسرات أوان حيرت علماء الآثار وفنانى الخزف. كيف توصل الصانع المصرى فى ذلك العصر السحيق إلى آنية ذات فوهة سوداء، جسمها بلون الفخار وقمتها سوداء؟

أولى **نبيل درويش** هذه النقطة اهتمامه فى دراسته لنيل الدكتوراه التى انصبت على «الخامات السوداء ذات الحرارة العالية» فتوصل خزفياً إلى فض اللثام عن الطريقة التى اتبعها قدماء المصريين فى صنع فوهات سوداء لآنيتهم. وكان ذلك الذى توصل إليه **نبيل درويش** كشفاً علمياً على مستوى الآثار وفن الخزف.

كما توصل فناننا المبدع فى دراسته الجامعية تلك التى استغرقت منه السنوات من ١٩٧٧ حتى ١٩٨١ إلى الرسم بالدخان على الإناء أو الطبق الخزفى، وهو ما يعتبر بدوره إضافة جديدة للفن الخزفى، ويتم ذلك بالتحكم فى الدخان أثناء عملية الاختزال. وهذه العملية ذات علاقة كبيرة بتصميم الفرن وبتركيبة الطينة ورص الأشكال داخل الفرن وعملية الحريق ونوعية الوقود ومصدر الكربون، سواء كان من الخشب أو من خامات أخرى مثل حطب القطن أو الذرة أو مصاصة القصب. وهذه كلها متوافرة فى الريف المصرى.

الإناء القديم يبوح بسره:

ويقول الدكتور **نبيل درويش** فى صدد اكتشافاته وإبداعاته الخزفية:

«إن متحف الآثار هو أستاذى. فى الصالة الخاصة بمجموعة ما قبل الأسرات التقيت بسلطانية استحوذت على حبى وشدت انتباهى. كنت أذهب لأراها فأنجذب إليها يوماً بعد يوم، ولو طال بعادى عنها أصاب بالقلق والاكتئاب، كما لو كان ينقصنى شىء حيوى كالهواء. كنت لا أعرف سرها حتى بعد تخرجى بعشر سنوات. ولطول رؤيتها لى أحملق فيها متمعناً، عطفت على، وباحت بمكنونها. جريت إلى الاستديو، وطبقت النظرية التى أسرت بها إلى، فنجحت، ولم أنم طوال الليل من شدة انفعالى، إلى أن طلع النهار فى صبيحة اليوم التالى، فهرعت إلى أستاذى الكبير سعيد الصدر، وأعلنته بما توصلت إليه، فأخذنى إلى حضنه، كما يفعل الأب الحنون مع ابنه، وهنأنى لنجاحى فى اكتشاف سر من أسرار الصنعة، كان مستغلقاً السنوات الطوال قبل ذلك.

طوق الحمامة:

وفى صدد استخدام الرسم بالتدخين توصل **نبيل درويش** إلى ما أسماه «طوق الحمامة» ونجح فى أن يجعل الكائن الخزفى يكتسب ألوان الطيف مثلما على رقبة الحمامة، وذلك عن طريق توجيه الدخان إلى الجسم الخزفى حتى تظهر فيه تلك الألوان بتفاعل الكربون وخامة الطين تحت درجة حرارة متحكم فيها، بغير إضافة أية ألوان أو أكاسيد معدنية إلى الكتلة الطينية.

وقد لفت هذا الكشف أنظار العالم، وبخاصة لأصوله الفرعونية الموغلة فى القدم، فطلب متحف الفنون الشرقية بغرناطة اقتناء قطعتين من هذه الأعمال. وطلب عمدة برلين اقتناء قطعة لمتحف برلين. كما اقتنى متحف زيورخ قطعة أخرى.

الجوهرة:

وإذا كنا مازلنا فى مجال الرسم بالدخان داخل الفرن، نشير إلى أن **نبيل درويش** استطاع بتسليطه الكربون على جسم الكائن الخزفى أن ينفذ على بعض الأوانى رسوماً لأشكال متنوعة، منها على الأخص أشكال آدمية، ومنها أشكال نباتية مثل فروع الشجر، أو أشكال حيوانية مثل أحصنة وثيران، ومنها أيضاً ما هو أشكال مجردة، ولكنها تتحاشى على الدوام الهندسيات الجافة والزخارف المكرورة.

وقد تسنى **لنبيل درويش** التوصل إلى إبداعات فى هذا المضمار، أن يدرس الرسوم والأشكال التى عرفها «فن الآنية» على مر العصور والحضارات. واستوقفته بالأخص الرسوم الفرعونية والأفريقية والرومانية والقبطية والإسلامية. واستقى من هذه الرسوم والأشكال الأصلية ما يناسب متطلبات الإناء المعاصر.

على أن **نبيل درويش** حقق بتعمقه فى استعمال الأسود، أى الرسم بالدخان، انتصاراً تشكيلياً وخزفياً آخر، وهو إعطاء إحساس «الكاراكليه» للجسم الفخارى، وهو

مـا يعنى الإحساس بأن الجسم الفخارى تشوبه تشققات بفعل الزمن والقدم. ويعد «الكاراكليه» بحق جوهرة القرن العشرين فى فن الآنيـة. كـمـا عـرف «الأبريق المعـدنى» جـوهرة الفن الإسـلامى فى عصوره الغابره.

الرسم بالكربون وليس الأكاسيد:

يتوصل الفنان إلى الأجسام الخزفية السوداء إمـا باسـتـخـدام طينة تركب من أكاسيد مثل الحديد والمنجنيز لتصبح بعد الحريق سوداء، وإما باسـتـخـدام عـمليـة الاختزال.

وقـد اسـتـخـدم الصـانع الفـرعـونى الأكاسيد كما استخدم الاختزال. ففى مـجـمـوعـة مـا قـبل الأسرات المعـروفـة بالأوانى ذات الفـوهة السـوداء كـان جسم الفوهة الأسود ناتجاً عن عملية اختزال، أى مـعـالجـة السطوح بالكربون. أمـا المجـمـوعـة التى تعـرف «بمجـمـوعـة البدارى»، وقـد عـثـر عليـهـا فى أقـصى جنوب الصعيد، فقد تضمنت آنية رسمت عليها زخارف بالأوكسيد الأسود. كما كـانت مـجـمـوعـات الخـزف الإغـريقى والرومانى مرسومة بالأوكسيد الأسود.

وقد استخدم الكربون فى مجموعة ما قبل الأسرات بطريقة تعايش فيها الأسود مع الشكل فنياً واستعمالياً، لأن الطلاءات الزجاجية لم تكن قد اكتشفت لتطبق على الأوانى بعد.

أما بالنسبة لآنية الإغريق والرومان، فقد كانت سطوحها الخارجية فى أغلب الأحيـان تصـقل، ثم يرسم عليـهـا بـاللون الأسود رسوماً مستقاة من ظروف البيئة وتقاليدها وأساطيرها وانشغالاتها. وكان اختـيـار الإغريق والرومـان للون الأسود اختياراً موفقاً من الناحية التشكيلية، لأنه كان يوضع على أرضية فخارية حمراء. وقـد أجـاد الخـزاف الرومـانى فى إعـداد طينته وتجهيزها كى تصلح أرضيه يرسم عليـهـا رسـومـاً تميزت من ناحيـة أولى بالوضـوح الشـديد، حـيث كـانت باللون الأسود على خلفيـة طوبيـة اللون، ومن ناحية ثانية بالثراء المضمونى، إذ أنهـا صـورت مـخـتلف النشاط الاجـتـمـاعى والأسطورى والقصائد لذلك العصر.

وقد استوعب الدكتور **نبيل درويش** التـجـربتين الفـرعـونيـة من ناحـيـة والإغريقية الرومانية من ناحية أخرى، واسـتـطاع أن يرسم على الإناء مـثـل الرومان والإغريق، ولكن بالكربون وليس بالأوكسيد، ويعتبر ذلك إضافة جديدة ومهمة فى تاريخ الخزف.

التطعيم والتدخين معاً:

هل يمكن اسـتـخـدام التطعـيم مع التدخين فى إبداع العمل الخزفى الواحد؟

ليست هذه المهمة سهلة، ولكن **نبيل درويـــش** الذى باح «فن الآنيـة» إليـه بأسـراره وصـارت الخـامـة طوع بنانه، توصل إلى الجمع بين التطعيم والتدخين فى العمل الخزفى الواحد رغم صـعوبة ذلك تكتـيكياً. واسـتطاع بذلك أن يزاوج بين أسلوبين فى الخزف، أسلوب فرعونى صـمـيم هو التـدخين، وأسلوب له أصـوله فى العـصـر الإسـلامى، وهو التطعـيم. والدكـتـور **نـبـيل درويش** فـى كـل هـذا يلتقط خيوطه القومية ويمضى بها قدماً إلى إرساء دعائم فن مصرى أصيل.

إنـه علـى الـدوام يـسـعى إلى إبراز شـخـصـيـة للخزاف المصرى فى القرن العـشـرين على أسـاس من الوعى الفنى والثقافى المتكامل القائم على حب حقيقى للعمل من ثقة بالنفس واقتناع بأن الجمال صفة غير مـحدودة، مع اعتماد كلى على المواد المحليـة وحـدهـا. وقـد ركـز أبحـاثه لسنوات طوال على الفـخـار المحلى فى محاولة لإعطائه لمسة فنية.

الجليز الأسود:

فى بعض الأعـمـال الخـزفـيـة التى أبدعها **نبيل درويش** عام ١٩٧٥ سعى إلى إعطاء الإحـسـاس بالألوان المائيـة برهافتها وشفافيتها ورقتها. وقد سبق أن برز فى هذا الأسلوب الخـزاف اليـابـانى «هامارا» الملقب بأبى خزافى العالم.

وقد توصل الدكتور **نبيل درويش** فى أعماله الخزفية هذه لا إلى مضاهاة هامارا فحسب، بل وإلى إكمال مسيرته، إذ إن **هامــارا** عجز عن تحقيق ذلك الإحساس بالألوان المائية على الطلاء أو الجليز الأسود المعروف «بالبلاك ميرور» فنجح **نبيل درويش** حيث أخـفق **هامارا**. وسوف نرى أن اللون الأسود فى أعمال خزافنا المصرى لم يستطع أن يتغلب عليها فيقتل الألوان الأخرى الشفافة من حوله، فاشتركت معه فى النسج الخزفى للأطباق والآنية.

القيم الجمالية فى المنتج الخزفى:

ترتبط مسارات فن الخزاف بمسارات الفنون الأخـرى، من نحت وتصـوير وزخرفة. فالإناء الخزفى يمكن أن يشترك مع النحت فى أنه كتلة فى فراغ يجب أن يتوفر له ما هو متطلب فى التمثال من سلامة التكوين. ومن خلال ما تكتسى به قطعة الخزف من طلاء زجاجى ترتبط بمتطلبات التصوير الجيد من تناسق فى الألوان، يدعو إلى أن نضع فى الاعتبار اللون المناسب لكل إناء، سـواء بالنسـبـة لكيـانه فى حـد ذاته، ونوع المادة التى صنع منها، أو بالنسبة للمحيط الخارجى الذى سوف يتعامل معه، فقانون الجمال يقوم على علاقات تدخل فى عـدد غير مـحـدود من الحـوارات. ويجـدر فى هذا المقـام أيضاً أن ننتـبـه إلى أن لكل من الكائنات الخزفية شخصيته المتميزة. فـهناك إناء أنيق رشـيق، وآخـر مكتنز ثقيل، وآخر يعطى إحساساً بالبهجة، وآخر

بالحركة، وآخر بالسكون، وآخر بالأنوثة، وذلك يتأتى أساساً من ارتباط عضوى بين الفوهة والبدن والقاعدة. وقد توخى **نبيل درويش** فى بعض آنيته عدم تجريدها من خشونتها البدائية، فبدا الإناء «أعجر»، ولكن جماله يكمن فى هذه البدائية غير المتكلفة التى حققت عنصراً تشكيلياً يتطلب من الفنان الإدراك والثقة، ألا وهو عنصر الملاءمة.

وقد ارتبط فن الخزف أيضاً بالزخرفة، التى تحتاج من الخزاف دراية عميقة بمتطلبات الإناء الخزفى، حتى ينتقى له ما يناسبه من زخرف وبالقدر الذى لا غلو فيه ولا تزيد. ويجدر أن نشير هنا إلى أن الكائن الذى يبدعه فنان الخزف هو أولا وأخيراً الإناء، وليس الزخرف أو الرسم أو ما شابه من ضروب الفن الأخرى، ولهذا وجب أن تجىء استعانات الخزاف بمنجزات الفنون الأخرى بالقدر المناسب لما استخدم من أجله، وهو إبراز المزيد من شخصية الإناء وتأكيدها.

قد يرسم مصور لوحة يستخدم فى جانب منها الأسلوب الانطباعى وفى جانب آخر الأسلوب التعبيرى. وقد تكون اللوحة فى كل جانب منها ممتازة، ولكنها كعمل فنى، أى ككل، تعتبر ساقطة، لتشوه اللغة واختلال مفرداتها. وفى النحت أيضاً، يجدر أن نذكر أن الفنان الفرعونى عرف لغة الخامة التى استخدمها، فتحاشى مثلا الفراغات فى التمثال الحجرى، لأنها لاتناسب الخامة. ومن ثم توصل فى نحته إلى لغة تشكيلية رائعة عبرت أيضاً عن الخلود فى وجه عوامل الزمن. وقد يأتى اليوم فنان غير مدرب فيصرف جهده فى تجسيم أطراف الجسم خارجاً وبعيداً عن كتلته. وعندئذ ستقول له «إنك أرهقت الخامة»، أو بعبارة أخرى «لم تدرك جوهر اللغة التى تحاول التعبير بها».

وفى الخزف تعتبر هذه اللغة أساسية أيضاً، بل وقد تستعصى مفرداتها على كثيرين، لأن المنتج الخزفى كى يكتمل يمر بمراحل عدة، الطين، والتشكيل، والرسم، والطلاء الزجاجى، والأسلوب المناسب، والحريق ونوعيته. فهذه كلها مفردات اللغة التى يجب أن يتحدثها الخزاف. فإذا حدث انحراف أو خروج عن أصوليات إحدى هذه المفردات، أجهض العمل الفنى، وإن بدا فى أنظار الناس غير المدربين أنه عمل جيد، لأنهم ينظرون إلى الشكل مثلا أو الطلاء أو غيرها من المفردات كل على انفراد، فينخدعون. أما لغة الخزف الحقيقية فهى تنبنى على تعايش كل هذه المفردات معاً. والحق أن الجمع بين جودة الخامة، وجمال الشكل، وطلاوة التصوير أو الزخرفة هى معادلة الخزاف الصعبة، والخطورة أن يجور أحد هذه الأبعاد الثلاثة على البعدين الآخرين، فينتقص منهما إن لم يهدمهما. وكثيراً ما يسقط بعض الفنانين فى تناقض المفردات، وهذا السقوط يكون أشد، سواء فى الخزف، حيث يجب أن يكون الخزاف أكثر حساسية لاعتبارات التناسق أو الانسجام الضرورى بين الخامات.

ولهذا كان من البديهى أن تكون مواصفات الرسم والزخارف على الآنية الخزفية مختلفة من نواح عديدة مضمونياً وشكلياً عن الرسوم والزخارف الحائطية وبمراعاة الاختلافات فى الخامات والمواد وأساليب التنفيذ أيضاً. ومن ثم وجب على الخزاف الذى يستعين بالرسم أو الزخرف فى منتجه أن يقتبس ويطور حتى يضيف إلى الكائن الخزفى تناسقاً مع الكتلة والشكل، ولا يهدم ما بذله من جهد فى إعداد تلك الكتلة إعداداً سليماً.

ومع الترابط الوثيق بين مسارات فن الآنية وسائر الفنون الأخرى، تبلور فى المنتج الخزفى أعلى مستوى للقيم الجمالية، سواء من حيث الشكل أو الكتلة، ومع اتجاهات الفن الحديث اعتبر التجريد سمة واضحة من سمات العطاء الخزفى فى العصر الحاضر، والجدير بالذكر أن هذا التجريد فى المنتج الفخارى الحديث يرتبط بالإنتاج الفخارى للعصور الفرعونية الأولى حيث ارتبطت أشكاله بمفهوم تجريدى غاية فى القوة والرصانة.

وفنان القرن العشرين يعرف أن الجمال بصفة عامة، وفن الخزف بصفة خاصة، لا يتحقق من فراغ، ولهذا دأب على دراسة ما أبدعته العصور السابقة من نماذج، لا كى ينقلها ويكررها فإن الأصيل لا يكرر، وإنما يبتكر. ومن ثم وجب على الفنان المبدع أن يتعلم دروس الأسلاف كى يعطى هو من روحه وفكره كل ما هو جديد، سواء كان ذلك بالنسبة للمنتجات لغير الأغراض الاستعمالية اليومية، أو للمنتجات الاستعمالية التى لا يجب أن تخلو بدورها من الجمال، وإلا تخلفت كثيراً عن أداء وظيفتها الإنسانية. (راجع بحثاً للدكتور **نبيل درويش** منشوراً بمجلة «دراسات وبحوث»، التى تصدرها جامعة حلوان ـ المجلد الخامس ـ العدد الثانى ـ يونيو ١٩٨٢ ص٥٥ وما بعدها).

المنتج الخزفى ابتكار:

يتمسك **نبيل درويش** بتفرقة يراها أساسية بين الخزف الصناعى أو الاستعمالى وبين الخزف الفنى أو الابتكارى، الذى هو فى المقام الأول للمتاحف والتاريخ ومراكز الأبحاث وكتب المتخصصين ولكل مثقف حساس، وليس ـ على حد تعبير **مختار العطار** ـ «لفترينات الشارع والأرصفة، أو للعرض الرخيص»، وربما صدقت على هذه التفرقة عبارة حكيمة قالها سعيد الصدر فى مناسبة أخرى فالخزف الصناعى أو

الاستهلاكى فى أغلبه «يشبه أزهار البلاستيك، قد تكون جميلة جداً، ولكن بلا رائحة، وبلا حياة. «أما الخزف الابتكارى فهو أزهار طبيعية تحمل أريج الحقول، وعبير الأرض المحروثة، وروائح الفجر الوليد، وأنفاس الأنثى البكر، وعبق التاريخ.

ومع تقدير **نبيل درويش** لجهود كثيرين ممن يبدعون الخزف الصناعى (وقد كانت أولى المحاولات الجادة لإحياء الخزف فى مصر الحديثة قبل الرائد **سعيد الصدر** محاولة إنتاج خزف صناعى قام بها الإيطالى **سنيسور سورناجا** الذى شيد مصنعاً كبيراً لذلك فى منطقة الصف بجنوب الجيزة) إلا أن **نبيل درويش** يرفض الإغراءات والعروض، ويصر على أن يبقى فى إطار فنانى الخزف الابتكارى، وهم على حد قوله قلة نادرة، ليس فى مصر وحدها بل وفى العالم بأسره. وإذا ورد إلى الأذهان تساؤل عما إذا كان الخزف باعتباره فن الإناء محدود الإطار، نفى **نبيل درويش** هذه المحدودية عن فن الإناء الخزفى فهو يرى أن العلاقات بين الخامة والنار والألوان والتصاوير والزخارف والملامس والأشكال علاقات ليست لها نهاية، ويمكن أن يستغرق التحكم فى هذه العلاقات جهد الفنان إلى آخر عمره، وسوف يجد نفسه يهتف كما هتف رائد الخزف عندنا الأستاذ **سعيد الصدر** «لم أحقق بعد ما أريد، ويقصد بذلك - على حد قول **مختار العطار** - «إنه لم يحقق هدف الجمع بين براعة التكنيك وروعة التصوير وأشكال الأحجام، «ولكنه بالطبع ينظر إلى نتائج إبداعه من زاوية مثالية، ويكفينا ما فى صيحة الرائد تلك من صدق وعمق وإعتراف بلا محدودية فن الخزف وهو ما يؤمن به أيضاً **نبيل درويش** أكثر تلامذته التصاقاً به، واحتذاءً لخطواته على درب الإبداع الخزفى. وإذ اعتبر سعيد الصدر امتداداً أصيلا لفن «مسلم، «وسعد، فنانى الخزف الكبيرين فى عهد الفاطميين، فإن **نبيل درويش** تسلم الشعلة من أستاذه. ومضى بها بعيداً فى طريق الإبداع الشاق الطويل، فصار بدوره امتداداً لا لمسلم وسعيد فحسب، بل وللفنان المصرى القديم الذى أبدع مجموعة آنية البدارى فى عهد ما قبل الأسرات منذ آلاف السنين.

ونمضى مع **نبيل درويش** لنتبين معالم التفرقة بين الخزف الاستهلاكى والخزفى الابتكارى، أو بعبارة أكثر تحديداً ماهية فن الخزف فى حد ذاته. فليس كل من صنع آنية فناناً مبدعاً. وكما أن من ينحت التماثيل فى الخشب أو الحجر ليس خشاباً أو حجاراً، كذلك فإن الخزف مجرد خامة، وليس كل من أمسكها بيديه فناناً، كى تكون فنان خزف مبدع مثل **نبيل درويش** يجب أن تكون قادراً على أن تجسد رؤيتك أو تصورك أو خيالك بخامة الخزف، من خلال تحكمك فى عدة متغيرات يمكن أن تخرج عملك فى النهاية على غير ما تصورته. يجب أن ينسلخ الحلم من خيالك - وعبر القرص الدوار وفرن النار - ليستوى إناء منظوراً ملموساً، وكائناً حياً، وافداً إلينا من عالم الجمال، كى يحقق لنا متعة، ويبعث فينا خيالات وتأملات شتى. إن الإناء الخزفى التحفة يهمس إلينا فى صمت المكان وعتمته بأحاديث من سوالف الأزمان وقوادمها، ويوقظ من الأعماق ذكريات مانسيناه، وإذ ألفت ذلك الكائن الحبيب، فكم ستشعر بالأسى إذا وجدت مكانه ذات يوم قد خلا منه. لقد أصبح الإناء جزءاً منك، حقاً إن هناك علاقة نفسية مبهمة بين الإنسان والآنية ربما لأنها عاصرته منذ أشد الأزمان إيغالا فى القدم. أو ربما لاتغيب عن باله النار التى أنضجتها وأحالتها من مجرد طينة إلى ذهب، أو ربما أيضاً هو لا ينسى أنه بدوره حفنة من تراب نفخ فيها الخالق من روحه فاستوى. (راجع عبد الغنى الشال - الفخار الشعبى فى مصر - مجلة عالم الفكر المجلد السادس - العدد الرابع - يناير، فبراير، مارس ١٩٧٦ - ص١٢٩) إن العلاقة بين الإنسان والإناء الخزفى على الدوام باقية، من خلال الشكل والزخرف والبريق والملمس. إن الإناء على الدوام للاحتواء، ولكنه إذا كان الإناء الخزفى الاستعمالى يحتوى ماديات، فمحتوى الإناء الابتكارى معنوى، من فكر وخيال ومغزى. ولهذا جاز إلى حد ما القول مع **نبيل درويش** إن «الخزف الابتكارى، ليس من «الفنون التطبيقية، بقدر ما هو من «الفنون الجميلة، يعتمد على الموهبة والاغتراب فى عالم الإبداع والندرة، ويردد **نبيل درويش** على الدوام عبارة **لبيرنارد ليتش** أبى الخزف الإنجليزى الذى تتلمذ على يديه أبو الخزف المصرى **سعيد الصدر**. وتقول هذه العبارة ما مفاده إن الخزاف المبدع سوف يكفيه فخراً وسعادة أن يدخل التاريخ بقطعة أو قطعتين من أعماله على الأكثر. وهذه الندرة المعترف بها للخزف الابتكارى، هى التى تجعل **نبيل درويش** يتمسك بالتفرقة بين الخزف الابتكارى والخزف الاستهلاكى ويربط نفسه بالخزف الابتكارى تاركاً مجال الخزف الاستهلاكى لخزافين آخرين.

ويرفض **نبيل درويش** أمرين: الأول هو ما يسمى «بالتشكيل الحر، والآخر هو ما يسمى «بالصدفة، ويرى أن كلا من هذين الأمرين يتنافى مع مفهوم الابتكار فى الخزف. ذلك أن فن الخزف مثل سائر الفنون الإبداعية التى هى فنون إنسانية، فإذا انحسر عنها تدخل الإنسان انتفت عنها صفة «الإنسانية، ومن ثم ما عادت فناً. ويبين ذلك من معنى الكلمة المقابلة لكلمة «شعر، فى اللغة اليونانية إذ إن «شعر، فى اللغة اليونانية تعنى خلق،

والشاعر هو من يعمل قصده في الكلمات فيبدع شعراً مرده خياله ووجدانه وفكره.

ومن ثم فإذا ترك الخزاف تصميمه إلى مصنع أو ورشة تنتجه له، كان تشكيل العمل منسوباً إلى الآلة. وأضحى إبداعه محصوراً في مجرد التصميم، وليس هذا من فن الخزف الابتكاري. إن الإناء الخزفي منتج يخرج في خاتمة المطاف من فوهة الفرن مجسماً ما كان أصلا في خيال الفنان صورة مبهمة، فهو علاقة بين تصور وفعل ونتيجة، شأنه في ذلك شأن عطاء كل فن يدوي إرادي مرتبط بمخيلة. وليس بمنكور أن التفاعلات المتغيرة بين نوع الوقود وتصميم الفرن ومسار الكربون في جوفه تخضع لقوانين لم تستجل بعد كل أبعادها، وفي سبيل ذلك بطبيعة الحال صعاب، إذ تتدخل عوامل طبيعية لا إرادية أثناء عمليات الإنضاج، مما يجعل الأمر بالنسبة للمنتج الخزفي يعود إلى حد كبير إلى حساسية الفنان وخبرته الطويلة المكتسبة عبر التجربة والخطأ. وعلى الرغم من أن البريق المعدني الذي يعلي الخزاف بأن يكسو به منتجه الخزفي لا يعرف له بعد إجراء محسوب، كما لاتزال عملية الاختزال غير ثابتة الضوابط، إلاأن لفن الخزف «تكنولوجيا» يتحصل عليها الفنان بالدراسة والممارسة اليومية. واستيعاب أسلوب التنفيذ يستطيع الفنان المدرب ألا يترك شيئاً للمصادفة، بل إن الصدفة كما يقول **نبيل درويش** يمكن أن تكون طريقة إلى استكشاف قانون جديد، أو ضبط قانون مسبق. ولايميل **نبيل درويش** إلى ترك شيء لما يمكن أن يسمى المصادفة، كأن ترتفع حرارة الفرن لأمر ما فيتغير اللون الأزرق المنشود أصلا إلى اللون الأسود فنجد الإناء قد انحرف عن ذلك الذي صممه في خياله. قد يسعد فنان مبتدئ بمثل هذه النتائج التي قد تجيء بمنتج خزفي لابأس به، ولكن **نبيل درويش** لا يقبل أن يبني فنه على خطأ أو مصادفة، فلا يلبث أن يقص بلا أدنى تردد مثل هذا المنتج من قائمة أعماله التي لعلو مقامها فنياً وحرفياً يودعها صاحبها في متحفه الخاص معتزاً بها.

وتعتبر الأعمال المعروضة في «متحف **نبيل درويش**» تحفاً نادرة، كما يقول الدكتور **مصطفى عبد المعطي** بحق عن هذا المتحف إنه «مدرسة للباحثين والمتذوقين».

وفي النهاية، فإن التكنولوجيا لا تكبل الفنان المبدع، بل بسيطرته عليها يصبح مثل الفارس المحنك الذي يقود جواده إلى القفز فوق أكثر الحواجز ارتفاعاً وعبر أشد الخنادق وعورة، دون أن يترك بدوره شيئاً للمصادفة، أو لحركة من جواده تلقائية أو حرة.

ومادمنا في مجال استجلاء جوانب «فن الخزف الابتكاري» فلا بد أن نعرف أن الابتكار في الخزف شأنه أيضاً شأن سائر الفنون الجميلة الأخرى لايأتي من فراغ. ولهذا فقد كان التراث بالنسبة **لنبيل درويش** طريقه إلى الابتكار، ولحسن حظه أنه سليل شعب غني التراث في الخزف. وربما كان يجدر أن نتذكر في هذا المقام تلك الواقعة التي صادفت أستاذه **سعيد الصدر** عام ١٩٢٩ عندما كان يدرس الخزف في إنجلترا ليعود عام ١٩٣١ إلى مصر باعثاً في فن الآنية نهضة نفضت عنه الموات الذي دب فيه منذ الفتح العثماني. التحق **سعيد الصدر** **بورشة ليتش** للتدريب على الخزف، ولاحظ الأستاذ الإنجليزي الذي أوجد في بلاده نهضة خزفية استقاها من فنون الشرق الأقصى، لاحظ أن تلميذه المصري رغم نجابته شديد الإعجاب به، فراح يحتذي به فيما يفعل ويقلده تقليداً يكاد يكون حرفياً، فصاح ذات يوم في تلميذه بأنه لن يسمح له بارتياد ورشته ما لم يثب إلى رشده، ويعود إلى تراث بلاده الفني يستقي منه إلهاماته. وبذلك التفت **سعيد الصدر** إلى إبداعات الخزف العربي فصار بعد ذلك أباً للخزف المصري، بدلا من أن يضحي نسخة باهتة مكرورة من أستاذه أبي الخزف الإنجليزي. (هذه الواقعة رواها **مختار العطار** في كتابه «ساحر الأواني» سلسلة «الكتاب الذهبي» الصادر عن مؤسسة روز اليوسف - ١٩٧٩).

وقد كان **سعيد الصدر** بالنسبة **لنبيل درويش** ما كان **ليتش لسعيد الصدر**. تتلمذ **نبيل درويش** على يدي **سعيد الصدر**، والتصق به التصاقاً شديداً، حيث بدأ في «مركز الخزف» بالفسطاط التدريب الشاق منذ عام ١٩٦٤ أي بعد تخرجه بعامين تحت إشراف **سعيد الصدر** وبعد ذلك في ورشته بالفسطاط أيضاً لمدة تسع سنوات طوال. يقول **نبيل درويش** عن تلك السنوات «كنت أقطع المشوار من بيتنا في الجيزة آنذاك إلى مصر القديمة تحت جنح الظلام في الرابعة صباحاً كل يوم، وأتحاشى إحداث جلبة توقظ أمي التي كانت تنصحني أن أكف عن هذا العناء، ثم أركب دراجتي إلى هناك، فإذا أخذت المعدية حملتها معي «تحملني هي بعض الطريق وأحملها أنا البعض الآخر. وأعود إلى البيت في الظلام. لم أكن أشعر بالتعب، فقد كانت حواسي كلها مشدودة إلى الدولاب الدوار والفرن، والخامات من طين وطلاءات. كنت أبحث عن اللغز الذي لا يفض إلا للعاشق الولهان والمتعبد المستغرق في أسرار الملكوت، حتى اكتسبت قدرتي على التحكم في أدواتي وخاماتي، وتطويعها بكل حرية وطلاقة لإرادتي، بحيث تمكنت من الإسقاط الفوري لخيالاتي على الطينات والطلاءات والأفران، دون أن تثبط طلاقتي الإبداعية عقبات تكنولوجية.

ومن متابعة الأستاذ فى إبداعاته المستلهمة للتراث العربى الإسلامى، اختار **نبيل درويش** موضوعه للحصول على درجة الماجستير، ولما فاتح أستاذه فيه أشفق عليه قائلا: «هذا سر لم يفض لغزه خزاف بعد. ولهذا فأنت تقبل على موضوع صعب».

ولكن **نبيل درويش** أصر على البحث عن إجابة للتساؤل الذى يبدو بسيطاً لأول وهلة، وإن كان قد حير الباحثين من قبله ولم يهتدوا له إلى إجابة. كيف أبدع الفنان الإسلامى شباك القلة؟ ذلك القرص الدائرى المثقب المستخفى فى عنقها؟ كيف صور بالثقوب طيوراً ونباتات، وكتب الآيات والدعوات والحكم؟ وكلما مر الماء من الثقوب إلى فم الشارب صدرت إيقاعات تختلف من قلة إلى أخرى؟ (**مختار العطار**- مقدمة لكتالوج متحف درويش للخزف- ١٩٨٣).

وأجاب **نبيل درويش** على هذه التساؤلات. ونال درجة الماجستير عام ١٩٧١ وتوصل أيضاً إلى استفادات جديدة ومبتكرة لأشكال شباك القلة فى المنتج الخزفى الحديث. وفى متحفه نماذج بديعة على ما نقول. فقد نقل شباك القلة من موضعه المعهود فى الإناء، وغير وظيفته مستخدماً إياه استخدامات تشكيلية باعتباره شكلا زخرفياً بثقوبه الدقيقة التى تؤكد تأثيرات اللون الأسود وتحقق علاقة عضوية بين الداخل والخارج فى العمل النحتى الخزفى.

شهادة:

يقول الأستاذ **سعيد الصدر** عن تلميذه:

«فيما يقدمه لنا الخزاف الدكتور **نبيل درويش** أحس بأننى بغير تأرجح أو تردد فى الرأى أو مجاملة لشخصه. أحس بأنه قد عاش ويعيش فى تعبد كامل لفنه الذى اختاره لنفسه. وأن الدم الذى يجرى فى عروقه يتميز بالصفاء الكامل المتزن بكل ماهيأته الطبيعة من علوم الجمال وفنونه ومالها من أعمال لها أصالتها النابعة من الأعمال البعيدة ومن التقاليد التى يعيشها إنسان وادى النيل».

ومع اهتداء **نبيل درويش** بخطى أستاذه الكبير، إلا أنه مضى يسير فى طريق يختلف فى نوعيته عن الطريق الذى سار فيه أستاذه. استلهم **سعيد الصدر** الخزف الإسلامى. واكتشف خمس عشرة طريقة للبريق المعدنى الذى هو من أسرار الخزف الإسلامى التى لاتستنفد، وتعرف على مائة وخمسين أسلوباً للخزف الإسلامى، واستفاد من ذلك كله فى إبداع آنية أصيلة تضرب جدورها فى التراث، وراح **نبيل درويش** إلى الفنون الشعبية والبدائية يضيف منها الجديد الأصيل المبتكر. أما الخامة فقد تطور بها من ناحية تركيبها واستخداماتها وعرف من تكنولوجيا الخزف الكثير. ولم يقنع بإبداعات الفن الإسلامى خلفية وحيدة له، فإن الخزف الإسلامى مهما كانت عظمته فهو ذو خامات هشه. محروقة فى درجات حرارة منخفضة والمثير حقاً فى الأوانى الإسلامية هو الزخارف الملونة باللستر أو الألوان المعدنية التى أحالت الطين- على حد قول **مختار العطار**- إلى ذهب. ومضى نبيل درويش فخبر نوعيات الوقود المحلى المستخدم فى الإنضاج، والمواد والنباتات المضافة إلى الطين الأسوانى مثل نبات «ذيل القط» المنتشر على جنبات الترع والقنوات فى ريف مصر. وأدخله كعنصر مهم فى تطوير صناعة الفخار الشعبى. فقد اكتشف أهمية هذا النبات حيث يساعد على تفتح مسام طينة الخزف مما يجعلها متماسكة. وقد استطاع نبيل درويش أن يتحكم فى اللون الأسود بتصميمات مبتكرة، وتوصل إلى إبداع أوان فخارية ذات طابع مصرى يضرب بجذوره فى الأصول الشعبية والقومية. وسيظل منسوباً إليه على مر الأيام، **أولا**: الفخار الأسود الذى تحكم فيه بالكربون، **وثانياً**: تطوير أساليب التطعيم.

ويقول ناقدنا الكبير **مختار العطار**:

«عرف **نبيل درويش** كثيراً عن تكنولوجيا الخزف حتى وصل إلى هذا المستوى الرفيع من التوافق بين الحجم والخط الوهمى واللون والبريق والملمس والبروز أو الدسامة والتصميم الخزفى وكل ما هو مرئى كآنية فى نهاية الأمر، بارتفاع معين وقطر معين وسعة معينة. كل هذا كان مرتسماً فى خياله مسبقاً. ثم بدأ عملية تحقيق أو تجسيد هذا الخيال منذ لحظة جلوسه إلى القرص الدوار وكتلة الطين بين راحتيه. ثم مشوار التكنولوجيا المضنى المعقد، حتى يخرج الوهم من فوهة الفرن حقيقة ماثلة. آنية كأنها كائن حى يشاركنا عالم الجمال الذى نعيش فيه».

يقول نبيل درويش:

«إن الطبيعة بأشكالها وألوانها مصدر أساسى أستوحى منه شكل الإناء ولونه. ومن بين ما تحتويه الطبيعة الجبال والأحجار والبحار والمنتشرة على شواطئها من رمال وأصداف، منها أستنبط أفكارى ومبتكراتى».

ويمضى **نبيل درويش** فيقول: «وكما أننى مرتبط بالطبيعة من ناحية المظاهر العامة، فإننى واصلت دراستى لكل مادة من المواد الطبيعية للتعرف على خصائصها وتأثيراتها على غيرها، وتأثرها هى بغيرها من المواد الطبيعية الأخرى. ويكون ذلك مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بدرجات الحرارة التى تتعرض لها تلك المواد فى أثناء تجميعها وتجهيزها، كما يكون مرتبطاً أيضاً بنوعية الإنضاج ونوعية الأفران. وما تستغرقه عملية

الإنضاج من زمن. كنت دائماً أنظر إلى النماذج التى تمت فى عصر ما قبل الأسرات، فرأيتها وقد تضمنت الأحاسيس البشرية على فطرتها، وعلى ما وضح فيها من طبيعة المادة التى صنعت منها ببساطة فجاءت متكاملة الحس الإنسانى دون افتعال واحتوت أيضاً عديداً من الأساليب اليدوية فى تشكيلها، مما ألهمنى كثيراً من التعاليم التنفيذية التى عاونتنى فى عمليات التنفيذ فيما جاء بعد ذلك من إنتاجى الفنى. وحين اتجهت إلى الفخار الشعبى كمنبع لإنتاجى الفنى عكفت على دراسته من حيث الخامات ونوعيات الأفران بقصد تنمية الفخار وتطوير إنتاجه إلى ما هو أفضل من الناحية الجمالية والتقنية، مع الإبقاء على طابعه المميز الذى عرف به بين المنتجات الفخارية عامة ولكن على الرغم من استمرارية هذا الخيط إلا أنه فقد ما كان يتسم به قديماً من حس تشكيلى وإنسانى. ولهذا فقد اتجه **نبيل درويش** فى أبحاثه إلى إعادة ما فقد، ومساعدة أهل الحرفة على رفع مستوى الفخارى «ذلك بإضافة لمسة جمالية، ابتداءً مما يرتبط بالشكل نفسه «وتخاطيطه» الخارجية إلى ما يضاف إلى الشكل من رسم أو زخرف بالأسلوب المناسب والخامة المناسبة.

ويمضى **نبيل درويش** فيقول:

«عندما أتحدث عن الأصالة، أى طبع إنتاجى بطابع الأصالة، يصبح من واجبى أن تكون نظرتى إلى الأشياء التى اعتبرها ملهمة لى فى تحقيق تلك الأصالة، نظرة فاحصة لأتبين الأشياء المتسمة بالجوانب الفنية الصحيحة. كما أن دراستى للفنون القديمة ومعرفتى للبيئة التى أعيش فيها لم يحد من فكرى، ولم يغلق أبواب الابتكار والاستكشاف أمامى، بل إن هذه الدراسة مهدت لى بلوغ مستوى آخر «أسمى وأكثر نمواً وتحرراً وأقوى وأصلب عوداً. وكان كل هذا بالنسبة لى مفتاحاً أصيلا نابعاً من صميم أرضى وتقاليدى».

على أن هناك أيضاً أنواعاً فخارية وخزفية حديثة على مستويات جمالية رفيعة، حركت مشاعر **نبيل درويش** واستحثته إلى الاهتمام بنوعيتها، للاستفادة من جمالياتها فى إنتاجه الخزفى، واستنباط ما يشبع تعطشه إلى الابتكار على مستوى الفن والحرفة. وقد قادته التجارب العديدة التى مارسها فى إبداعه إلى نتائج حاسمة أوصلته إلى إخراج نماذج ذات أساليب مبتكرة ليست وليدة المصادفة، بل نتيجة منطقية للفحوص العديدة والدراسة الدائبة للمواد والخامات المحيطة لتكون أساساً للإنتاج المنشود، وليكتمل بها الطابع المحلى لهذا الإنتاج من كل الجوانب.

بعيداً عن صخب المدنية:

وقد آثر **نبيل درويش** الاعتزال عن صخب المدينة وثرثرات أهلها، فانزوى فى بيته ومرسمه على شاطئ المريوطية فى طريق سقارة. وفى السكون المصفى من شوائب التلوث اليومى، يستمع إلى أصوات الإلهام تصعد إليه من أغوار الزمن، وتهمس إليه من أعماق النفس التى انتشت بالأحلام والخيالات بنموذج للجمال رصين ولايستنفد، فيقبل الفنان على طينته ينكب عليها، ينفث فيها من روحه، وعلى دولابه الدوار يشكلها أوانى ونحوتاً. ثم يقوم إلى ركن من حديقته حيث فرنه الذى صممه بعد دراسة، وبناه بيديه. يوقد ناره لتواكب النار التى تتأجج بكيانه المتحرق شوقاً إلى رؤية الأشكال التى حلم بها قد تجسمت خزفاً. فالإناء قبل أن يصبح حقيقة يحيا فى مخيلة الفنان زمناً. يدفع إلى جوف الفرن من مصاصة القصب أو أعواد الحطب أو كسر الخشب حاجته فتتأجج النار محكومة بتقديرات الفنان الذى لايترك شيئاً للمصادفة، وتؤدى عملها فى إنضاج الطينة لتصبح كائناً خزفياً يزهو جمالا ورصانة وكمالا، ويتفرد أصالة فما كان **نبيل درويش** قط مقلداً للخزف المصقول المستورد ولا ما يحمله من رسومات لروميو وجوليت، وما الحاجة إليها، ولدينا من رسوم التراث المصرى ما يغلى ويمتع العين والروح معاً؟.

يخرج الكائن الخزفى من بوتقة **نبيل درويش** جوهرة فنية، يكون أول من يسعد برؤياها الفنان وزوجته تلميذته السابقة الفنانة رجاء راشد خريجة كلية الفنون التطبيقية، الواقفة إلى جواره على الدوام تعاونه مؤمنة به فتشد من أزره وتيسر له سبل التفرغ لعمله وإبداعه. ومن حولهما أولادهما الثلاثة نسمة وسارة وخالد الذى يدرس الباليه منذ نعومة أظفاره وإن كانت متابعته لجهود أبيه ومشاركته له فيها سوف يؤهلانه كى يصبح عندما يشب عن الطوق خزافاً مبدعاً بدوره.

وعندما يرضى الفنان - وهو صارم المقاييس والأحكام دوماً - عن قطعة أنتجها يضمها إلى متحفه الذى أقامه بجهوده الذاتية بالمبنى المقابل لبيته، واستطاع بجلده ودأبه وإصراره وتضحياته أن يلفت الأنظار إلى متحفه، ويثبت وجوده كمعلم من معالم محافظة الجيزة الفنية، وصار يؤم هذا المتحف زوار من مختلف أنحاء العالم يشاهدون إبداعات فنان مصرى ارتفع بفنه إلى مستوى فنون أجداده العظام. ■

نبيل درويش...
وأوانيــــه الفنيـــة

مـخــتـــار العطار

فنبيل درويش .. ثانى اثنين كرسا حياتهما لإحياء «فن الآنية الخزفية» فى الشرق العربى. أولهما الرائد العالمى المعروف: **سعيد الصدر**، ثم **نبيل** الذى تتلمذ عليه وعمل كمساعد له ردحا من الزمن .. قبل أن يستقل بنفسه فاتحا ميادين جديدة، فى كل من الشكل واللون.. والتكنولوجيا أو الأساليب التنفيذية، التى تحقق تجسيد الفكرة والخيال. تفرغ لهذا الفن الصعب العنيد فى عصر يقل فيه الخزافون ويندر فنانو الآنية، الذين لا يبدعون أوانيهم بأنفسهم على المنضدة الدوارة فى أغلب الأحيان، تاركين للعامل المحترف تنفيذ تصميماتهم المرسومة.

إننا نتفق مع **هربرت ريد وآرثر لين وسعيد الصدر ونبيل درويش**، فى أن «فن الآنية» فن أحادى. يبدعه فنان واحد ، وليس فريقا. هكذا **نبيل درويش**. هو المصمم والمنفذ. معد الخامات ومشيد الأفران ومراقب الخبيز. ينتقى الصخور الطينية يصحنها ويخمرها. يصفيها ويخلطها ويحدد قوامها ومرونتها. يحافظ على نقائها ويقرر صلاحيتها للآنية المرتسمة فى خياله.. شكلا وحجما وزخرفة وألوانا وأسلوبا. مستهدفا تجسيد خياله فى «آنية معينة» «الآنية هنا.. هى وعاء الفن».

كثيرون يصنفون «فن الآنية» خطأ مع «الفنون التطبيقية».. مع أننا بالفطرة نحب الأوانى الفنية دون أن يكون لها نفع عملى كحفظ السوائل والزهور. لأنها تخلع على بيوتنا لمسة إنسانية. شأن اللوحات والتماثيل. نبيل يحول «الآنية» من شىء نفعى عملى، إلى تحفة شاعرية رائعة.. خيالية.. تحبس أنفاسنا وتثير مشاعرنا وتلفت أنظارنا. تشعل فينا رغبة عارمة لاقتنائها حتى نستزيد من المتعة والانبهار والطرافة. هذا الجديد الذى أضافه **نبيل** إلى الآنية هو: «الأسلوب».

ولفناننا عدة أساليب يتنوع بينها المذاق.. والطرافة.. والجاذبية. دنيا جديدة هى دنيا **نبيل درويش**.

عرفنا **نبيل درويش** فى معارضه الخاصة النادرة.. والمعارض الدولية فى فينيسيا وباريس. وحين منحته الدولة التفرغ الفنى واقتنت بعض روائعه لمتحف الفن الحديث بالقاهرة. عرفناه بعيدا كل البعد عن الفن التجارى والصناعى، تبين طريقه منذ البداية.. ووعى دوره فى مسيرة الإبداع الإنسانى، مفضلا الاعتزال فى بيته ومشغله ومتحفه وحديقته، على شاطئ المريوطية فى طريق سقارة على بعد ثلاثة كيلو مترات من شارع الهرم. زرع حديقته بأزهار عباد الشمس وأعواد النعناع والعتر والريحان. شيد فى قاعها أفرانه ودولابه الدوار. من حولها صناديق الطين المخمر والمصفى.. والمعد للتشغيل، وأكوام الوقود من مصاصة القصب وأعواد الحطب وكسر الخشب. حين يبدع أوانيه المثيرة يعلق بعضها فى فروع الأشجار كأنها الثمار.. ويزرع بعضها فى الحديقة كأنها تنبت فى الأرض. تتلألأ بألوانها فى أشعة الشمس صيفا.. وتستحم بماء المطر شتاء.

حتى الآن.. لا يوجد تعرف إجرائى دقيق لإكساب الخزف بريقا معدنيا معينا. لا توجد ضوابط ثابتة لعملية الاختزال.

أى سحب الأكسجين من الأكاسيد المعدنية بحيث تشكل طبقة رقيقة من المعدن فى أماكن محددة على جسم الآنية. طبيعة الاختزال تتغير بتغيير نوع الوقود.. وتصميم الفرن.. ومسار التدخين. كل ذلك يرجع إلى إحساس الفنان، وخبرته الطويلة المستمدة من التجربة والخطأ. شأن كل فن يدوى إرادى مرتبط بخيال مبهم، لا يكشف عن نفسه إلا فى نهاية الشوط، حين تستولى الآنية لتنقل إلى عيون المشاهدين ما كان أصلا فى خيال الفنان..

أكذوبة شائعة وخرافة كبرى. ما يقال عن فن الصدفة وتلقائية الخامة. المتابعة.. والتسجيل.. والاستنتاج.. والدراسة.. والممارسة اليومية، كل ذلك يشكل الوعاء الذى يضع فيه **نبيل درويش** موهبته وعبقريته. ذلك هو ما نسميه التكنولوجيا أو أسلوب التنفيذ وليس فن الخزف. لأن الخزف ليس فنا. وفنان الآنية لا يسمى «خزافا». كما أن من ينحت التماثيل فى الخشب ليس خشابا بل مثالا. الخزف مجرد خامات. تحول إلى آنية فنية بين يدى **نبيل**. وإلى أحجار صناعية بين أيدى غير الفنانين. عرف **نبيل** كثيراً عن تكنولوجيا الخزف حتى وصل إلى هذا المستوى الرفيع من التوافق بين.. الحجم.. والخط الوهمى.. واللون.. والبريق.. والملمس.. والبروز أو الدسامة.. والتصميم الزخرفى. وكل ما هو مرئى كآنية فى نهاية الآمر، بارتفاع معين وقطر معين وسعة معينة.. كل هذا كان مرتسما فى خياله مسبقا.. ثم بدأ عملية تحقيق، أو «تجسيد» هذا الخيال منذ لحظة جلوسه إلى القرص الدوار كتلة الطين بين راحتيه. ثم مشوار التكنولوجيا المضنى المعقد، حتى يخرج الوهم من فوهة الفرن حقيقة ماثلة. آنية كأنها كائن حى يشاركنا عالم الجمال الذى نعيش فيه.

يتوالى تغير شكل الآنية عبر عمليات الإنضاج التى تزيد على ثلاث أحيانا. تتداخل عوامل طبيعية إرادية فى كل مرة. ينبغى على نبيل أن يكون على علم مسبق بها وأن يتوقعها جميعا. الأمر الذى استلزم الأيام والسنين وسهر الليالى.. حتى أصبحت تلك العوامل فى نطاق إرادته الحرة. تلك المسيرة الشاقة هى السبب فى ندرة فنانى الآنية والتجاء معظمهم إلى ما يسمى «التشكيل الحر» أو استخدام عامل حرفى يقوم عنهم بالتشكيل على الدولاب الدوار. والهروب من «التكنولوجيا» إلى ما يسمى «تلقائية الخامة». .أى الخضوع لتعامل أى خامات مع أى فرن مع أى وقود مع أى ألوان. إلا أن التشكيل الذى لا يتدخل فيه الفنان لا يسمى فنا . وإذا غاب القصد عن العمل.. غابت صفة الفنان. وإذا تدخل عامل حرفى فى تشكيل الآنية.. أصبح الناتج مشتركا بين الفنان والصانع..

تحقيق القصد .. أو الهدف.. أو الخيال.. أو الروية، من خلال عدّة متغيرات، كما يحدث فى أوانى **نبيل درويش**، هو ما نسميه «فن الآنية الخزفية»، لذلك ترتفع قيمته الفنية فى لغة النقاد.. ويرتفع ثمنه فى لغة الاقتصاديين، لندرته واستحالة التكرار. غياب هذه الصفات هو السبب فى انخفاض قيمة الأوانى الاستعمالية كالأكواب والفناجين والزهريات. «فن الآنية» يدخل فى إطار «الفنون الجميلة».. بينما «الأدوات الاستعمالية) فى إطار «الفنون التطبيقية».

تمكن فنان الآنية: **نبيل درويش**، من تكنولوجيا الخزف، أتاح له الدخول فى حالة اللا وعى اللازمة لأى إبداع فنى. أكدت جميع المراجع أن الفنانين البارزين يستعينون بمؤثرات خاصة لإضاءة النور الأخضر للعقل الباطن ليصدر أوامره الإبداعية للفنان. إلا أن **نبيل** يستعين على استحضار هذه الحالة بالتسخين الطويل. إعداد الطين وإدارة الموسيقى.. وربما تدخين التبغ، والامتزاج النفسى، بالجو المحيط وما به من طيور وأشجار وأزهار وسرعان ما يختفى كل ذلك ولا يبقى سوى «هدير» القرص الدوار، ثم يدخل فى عالم الأوانى. رويدا رويدا.. ينسلخ الحلم من خياله ليستوى آنية منظورة. ربما نظن أنها لا تحوى شيئا، بلى .. إنها تحوى أحلام **نبيل** وخيالاته. ما عليك إلا أن تتلمسها براحتيك وتتأملها.. حتى تستشعر حيويتها.. تكاد تسمعها تهمس لو أنك أدنيتها من أذنيك.

فناننا يدرك أن الارتباط القوى بالتراث هو الطريق الشرعى للعالمية. متاحفنا الفرعونية والقبطية والإسلامية وآثارنا هى تراثنا التشكيلى. تأملها ودرسها حتى أصّل إبداعه وخلع عليه هذه النكهة الشرقية التى تلمس شغاف قلوبنا. سجل بالرسم كل ما لفت نظره وفتن لبه واستثار فكره..

ربما كانت نشأته الأولى دافعا إلى بناء عشه هناك. ولد فى قرية السنطة من أعمال مدينة طنطا سنة ١٩٣٦، وترعرع فى أسرة يلفها وشاح الفن من تمثيل وإخراج وغناء ورسم. ملأ قلبه وعينيه ببهاء الحقول وروائح الفجر البكر. اعتادت أذناه شقشقة العصافير ودعاء الكروان. نزح إلى القاهرة وفى جعبته شحنة لا تنفد من الخيال والأحلام. الطيور والنباتات والحيوانات.. التى أحبها فى طفولته وأحبته، هى التى نراها الآن على أوانيه الساحرة، بألوانها البهيجة وأشكالها البليغة.. كأنها كلمات متقنة الصياغة مفعمة بالحكمة والعبرة. خطوط منسابة كالنسيم عبر الأطباق والفازات والسلاطين. لا يرضى بغير طين بلاده بديلا. وأن كل هذه التنويعات اللونية من تراب بلادنا.

القبض على الصلصال بالراحتين فوق القرص الدوار. اتساعه ومادته وسرعة الدوران. إيقاع دفع القدم للقرص السفلى. تلك هى اللغة التى يهمس بها نبيل من خلال أوانيه. اللون.. الملمس.. الخطوط الوهمية الأفقية التى تقطع المحور الرأسى على ارتفاع الآنية، تحدد مدى استقرارها وثباتها.. وفخامتها وجلالها.. مهما كانت صغيرة. علاقة الزخرفة بالسطح بهذه الأبعاد، يستوجب التأمل والمعايشة شأن أى إبداع فنى.. سواء كان شعرا أو موسيقى أو رقصا أو مسرحا.. أو لوحة أو تمثالا.

بدأ **نبيل درويش** رحلة العمل الشاق بعد تخرجه فى الفنون التطبيقية بعامين (١٩٦٤)، مع أستاذه: **سعيد الصدر**، فى مركز الخزف فى الفسطاط. قطع المشوار من بيته فى الجيزة إلى الفسطاط مئات المرات.. فى عز الشتاء.. فى الرابعة صباحا من كل يوم.. فوق دراجته حينا ومصاحبا لها حينا آخر فى المعدية عبر النيل. مضى فى الظلام.. وعاد فى الظلام، حتى تمكن من السيطرة على الدولاب الدوار، ونوعيات الطين والطلاءات.. معدنية كانت أو عادية. والبريق المعدنى وأسرار الأفران. كل فرن له سر مكنون لا يبوح به إلا لمحب عاشق مثل **نبيل**. وشخصية خاصة يكسو بها أوانيه.. فتخرج من فوهته بعد آخر إنضاج، كأنها العرائس فى ليلة الجلوة. وشتها الألوان والزخارف. قطيفة تارة. لامعة تارة.. تجمع فى لطف بين درجات لونية وملامس شكلية.. وبريق معدنى لا تجد له مثيلا فى غيرها. تنظر إليها فيخيل إليك أنها تترنم فرحة بميلادها، من فرط ما أودعه فيها **نبيل** من «حيوية». تلك الحيوية التى يحسها كل ذواقة مرهف المشاعر.. شريف القلب..

إبداع الأوانى الفنية عند **نبيل درويش** أصبح جزءا من سلوكه العادى. لا يعيه بحسابات دقيقة إنما يمارسه.. كما يمارس النسر تحليقه فى كبد السماء دون أن تشغله اتجاهات الريح وتياراته وحرارته. تراه لا يكاد يحرك جناحيه.. لكنه يعلو ويهبط ويميل ويستقيم كما يشاء. هكذا **نبيل** مع أدواته وخاماته وأفرانه. تولد الآنية فى مخيلته.. ثم تبدأ «عملية التحول».. ويصبح الخيال حقيقة. قضى تسع سنوات طوال فى مركز الخزف ومشغل **الصدر**، حتى اكتسب القدرة على التحكم بحرية وطلاقة فى أدواته وخاماته. تمكن من الإسقاط الفورى لخياله على الطين والألوان والأفران، بلا أى عقبات تكنولوجية تحيط إبداعه. الآنية التى نراها هى التى كانت كامنة فى أعماقه.. مرتسمة فى خياله. نلمسها لمس اليد.. ونتحسس انحناءاتها وملامسها. بألوانها وزخارفها. نتأمل خطوطها الوهمية.. ونعيش معها فى نشوة روحية. من قال إن تنويعات الإبداع الفنى لها نهاية؟؟

تباديل وتوافيق العلاقات التى تتحكم فى الألوان والزخارف والملامس والأشكال.. ليست لها نهاية. الفنان المطبوع ذو العقل المبدع مغترب فى عالمنا.. يقدم لنا آيات من دنياه التى لا نراها. إمارات من رحلته فى الضمير الإنسانى.. بعيدا عن عروض الحياة.

ـ هكذا يحيا **نبيل** مع دولابه وطيناته وأفرانه. يعرف لغتها. يستنطقها أسرارها. ليس كل من صنع آنية فنانا مهما حمل من ألقاب. **نبيل** يبدع أوانيه للمتاحف والتاريخ.. ولكل مثقف مرهف الحس.

من عناصر ووحدات وأسلوب تنفيذ. استكشف أسرار التراث وبدأ من حيث انتهى الأسلاف. سار على الدرب نفسه الذى مضى فيه أستاذه **الصدر**، ترافقه موهبته الخصبة، حتى أصبح ولا نظير له بين فنانينا. تتضمن أوانيه النكهة المحلية.. والمذاق الشرقى.. مع الإضافة الشخصية والبصمة الذاتية التى تحول «الإنتاج» إلى «إبداع».. والكوب الى آنية فنية. تثقف الروح وتزيل الهم وترفع من شأن الإنسان.

ينبغى أن يتحلى فنان الآنية بقدرات خاصة فى فنون النحت والرسم.. وقدرات نبيل فى هذه المجالات لم تأت من فراغ. تعلم النحت فى كلية الفنون الجميلة على يد الأستاذ الراحل: **جمال السجينى**.

والرسم التصويرى على أستاذه: **أحمد زكى**، بالإضافة إلى المعلم الأكبر: الطبيعة. كان يحمل خيمته وأدواته وألوانه وأوراقه على ظهره كل صيف.. ويمضى جوالا فى قرى بلادنا وحقولها. السنطة .. كفر الزيات.. الفيوم وبحيرة قارون. مناطق متباينة فى وجه بحرى والصعيد. قبيل تخرجه بشهرين أقام معرضا لأوانيه ورسومه وتماثيله سنة ١٩٦٢ فى قاعة متحف الفن الحديث بالقاهرة. التفتت أنظار النقاد حينذاك إلى النجم المطل على أفق الفن.

ليس صحيحا ما يتردد من أن الفن نوع من اللعب. أى عمل فنى أجمع عليه جمهرة النقاد والفنانين المعترف بهم، من الصعب أن نتصور أنه مجرد لعب.. الفن «كلمة» ذات معنى ومغزى وحكمة. الفن «بحث» فى أعماق الذات والناس.. والحياة والطبيعة. بدأ نبيل مشواره بالبحث عن إجابة لتساؤل بسيط: كيف أبدع الفنان الإسلامى شباك القلة؟؟ ذلك القرص الدائرى المثقب المستخفى فى عنقها؟ كيف صور بالثقوب طيورا ونباتات.. وكتب الأدعية والحكم؟؟ كلما مر الماء من الثقوب إلى فم الشارب، أحدث إيقاعات تختلف من قلة لأخرى؟ أجاب على هذه التساؤلات ونال درجة الماجستير سنة ١٩٧٠.

بعد مسيرة طويلة.. وتجارب عديدة، اتخذ نبيل طريقة وتبلورت شخصيته الفريدة .. وأصبحنا بيسر بالغ، نلتقط إبداعه من بين آلاف الآوانى الفنية. طرق أبوابا لم يطرقها خزاف من قبل. استوعب جهود مئات الفنانين عبر التاريخ. يتميز بالأناقة والدقة وإحكام العلاقات.. وتحدد الأساليب سواء فى التلوين أو تصميم الأفران أو إعداد الطين.. أو الوشائج الحميمة التى تربط إبداعه بالشخصية العربية. أما الفخار الأسود الذى تحكم فيه بالزخرفة والتلوين، ونال به درجة الدكتوراه سنة ١٩٨٢، فسيظل منسوبا إليه على مدى الأيام.

الحضارات وفن الخزف

إذا ما تحدثنا عن فن الخزف فى العالم شرقا وغربا لابد أن نذكر ما كان لذلك الفن من أهمية وما أحرزه من نجاح وتوفيق.

ولعل ما تحتويه متاحف العالم من ذلك التراث أقوى دليل على ذلك.

وأن ثراء التراث الخزفى وما يحمله من تعدد الأساليب والأشكال والألوان والأغراض فى الحضارات السابقة، تتطلب دراسة للتعرف على أسرار جمالية، وما يحتوى عليه من قيم عالية بلغت شأنا عظيما وأصبحت أسسا يأخذ منها الممارسون لهذا الفن فى جميع أنحاء العالم.

وأن المنتج الخزفى لعمل فنى متميز الجمال ولا يكفى له أن يكون الخزاف على إلمامة بمسارات الثقافة والفن عبر العصور والأوطان، بل يحتاج أيضا وربما فى المقام الأول إلى المعرفة والخبرة بالمواد الطبيعية للتعرف على خصائصها وتأثيراتها، ويكون ذلك مرتبطا إلى جد بعيد بدرجات الحرارة التى تتعرض لها تلك المواد أثناء تجهيزها. وكذلك أيضا بنوعية الحريق، ومن ثم بنوعية الأفران وأحجامها وما تحتاجه من وقود.

ولذلك فإن المنتج الخزفى لكى يكتمل يمر بمراحل عدة - الطين - التشكيل - الرسم - الطلاء الزجاجى - الأسلوب المناسب - الحريق - فهذه كلها مفردات اللغة التى يجب أن يتحدثها الخزاف، فإذا ما حدث الخزاف أن خرج عن أصوليات إحدى المفردات أجهض العمل الفنى، والحق أن الجمع بين جودة الخامة وجمال الشكل وطلاوة التصوير أو الزخرفة معادلة الخزاف الصعبة.

والخزاف يجب أن يكون مصورا ورساما ونحاتا قبل أن يبدأ فى تعلم الخزف وممارسته، كما يدخل فى انشغالاته الكيمياء والتكنولوجيا والرياضيات ولذلك كان الطريق الذى يوصل إلى القطعة الخزفية الفنية طريقًا أكثر طولا ومشقة. وعديدون ممن بدءوا خزافين يغيرون طريقهم إلى مجالات أخرى ومن ثم كان المجيدون المبدعون من الخزافين فى العالم يعدون على الأصابع، وإن ممارسى الخزف كثيرون ولكن الخزف الحقيقى الباحث فى أسرار الفن والصنعة قليل نادر.

ولابد أن نعرف أن الابتكار فى الخزف شأنه أيضا شأن سائر الفنون الجميلة الأخرى، لا يأتى من فراغ. ولهذا فقد كانت الحضارات بالنسبة للخزاف طريقا إلى الابتكار.

وهناك أمثلة رائعة من الحضارات السابقة. نعطى مثلا الحضارة المصرية الفرعونية خلال عصر ما قبل الأسرات فى عديد من البقاع، فنراها وقد تضمنت الأحاسيس البشرية على فطرتها التنفيذية، وعلى ما وضح فيها من طبيعة للمادة التى صنعت منها من بساطة أيضا. فجاءت متكاملة الحس الإنسانى دون افتعال، واحتوت أيضا على عديد من الأساليب اليدوية فى تشكيلها، وأعطتنا كثيراً من التعاليم التنفيذية التى خدمت وعاونت على عمليات التنفيذ فيما جاء بعد ذلك من الإنتاج الفنى.

وإلى جانب ما ذكر مما عثر عليه فى وادى النيل فإن الفخار الذى ينسب إلى عصر البرارى يتميز أيضا بتلك اللمسة الإنسانية فى أشكاله.

ثم عصر الأسرات فى مصر بالإنتاج الخزفى المزجج بالطلاء الفيروزى ويسمى أحيانا بالأزرق المصرى - وعلى أية حال فإن الطلاء الفيروزى المذكور هو علامة واضحة من عمليات الخزف المصرى القديم.

ثم نرى أيضا الفخار الرومانى والإغريقى وما تضمنه من تنويعات فى أساليب التنفيذ. وتحتوى متاحف العالم على مجموعات كبيرة من هذا الفخار الرومانى والإغريقى، مثل متحف أرميتاج فى الاتحاد السوفيتى، والمتحف البريطانى فى إنجلترا .ومتحف الفنون فى أثينا، والمتحف الرومانى بالإسكندرية، المتحف المصرى بالقاهرة. وإن هذين العصرين هما بحق مثلان من أروع الأمثلة.

وإذا ما تحدثنا عن الإنتاج الفخارى والخزفى فى العصور الإسلامية فإن ما تم منه من تنويعات احتوت على ما لا حصر له من الأساليب التنفيذية العديدة، وما كان يلزم من خامات ومواد لتحقيق تلك الأساليب ذات النتائج المتباينة.

وهنا نذكر أيضا ما كان من شأنه قديما فى الشرق الأقصى فى الصين وكوريا واليابان فقد تفهمت تلك الشعوب موضوع الإناء خيراً منهم، فكانت لكتلته ولتخطيطه الخارجى الاعتبار الأول. ملأ الإناء فراغه برصانة وقوة وثبات. ثم أضيف إليه الطلاء الزجاجى ذو اللون الواحد أو اللونين. فحقق هذا كمالا وجمالا فياضا، وأصبحت له خصائص معينة تميزه عن غيره ، وبلغ مبلغا عظيما من الجمال والرقة والذوق.

كل ما ذكر من هذا الإنتاج الفنى فى الحضارات القديمة كان ملفتا لأنظار بعض الفنانين فيما جاء بعد ذلك من عصور فى بقاع عديدة من العالم. وكل هذه المنابع الغزيرة ترى فيها أنها فعلا مستويات متباينة ولكنها كلها مطبوعة بالطابع الفنى والإنسانى.

مثلا نرى الحضارة الشرقية تحمل الفكر والحضارة الغربية تحمل المادة ولا يمكن الاستغناء أحدهما عن الآخر. لذلك نجد أن الحضارات الشرقية لازدهارها أثرت على الحضارات الغربية وساعدت على تطورها. والآن نتيجة الاستعمار الفكرى من الغرب للشرق ضعفت الحضارة الشرقية، فأصبح لا مصدر لتحريك الفكر الغربى مما أدى إلى ضعف فنونها وأصبحت تدور فى حلقة مفرغة. لأنهم تصوروا أن الاستعمار الفكرى والثقافى فى صالحهم. فإذا نظرنا بحكمة نجد، أن فى ذلك ضررا كبيرا عليها. لأن الكرة الأرضية مثل جسم الإنسان أى جزء منه يمرض يؤثر على باقى أعضاء الجسم.

الإناء موجود قديما وحديثا، كذلك التشكيل الحر. والإضافات مستمرة مهما طال الزمن فى كل منهما.

فالخزافون فى العهود القديمة، اهتم بعضهم بالزخرفة «الإسلامية» وبعضهم بالتصوير عليها بغزارة «فى عصر النهضة بإيطاليا». إلا أن عهودا أخرى كانت العناية فيها موجهة إلى التخطيط الخارجى ولون الطلاء فقط «الصين». كما كانت العناية موجهة إلى اختيار الألوان بالطلاءات لتكون ممثلة ومعبرة عن ألوان الأحجار الطبيعية أو العناصر الأخرى الموجودة فى الطبيعة.

والنجاح الفنى ليس له علاقة بنوعية الطينة سواء كانت نقية أو بها شوائب. سواء كانت ضعيفة أو قوية. والنجاح الفنى يتوقف على قوة الابتكار واحترام الخامة وعدم إخراجها عن طبيعتها، وتكييفها بما يتلاءم وخصائصها. على كل خزاف فى العالم أن يعشق طينة بلده وأرضه، ويعرف لغتها ويعشقها. وتستيقظ بداخله أصوات أجداده من خزافين لينتج عملا فنيا صادقا.

إن الفنان الصادق الذى يدرس جميع حضارات الشعوب ويتضمنها ويدرك جوهرها، ويملك القدرة على ذوبان تلك القيم فى حضارته فينتج فنا نابعا من ذاته المتأثرة ببيئته، فنا يحمل شخصيته المميزة، والدليل فى مصر: فى الماضى احتلتها دول كثيرة وعاشت فى أرضها، ولكن استطاعت مصر أن تذوبها بداخلها وأتت بحضارة تحمل شخصيتها.

وأنصح كل فنان فى أى مكان ألا يكون تابعا فإنها قضية خاسرة.

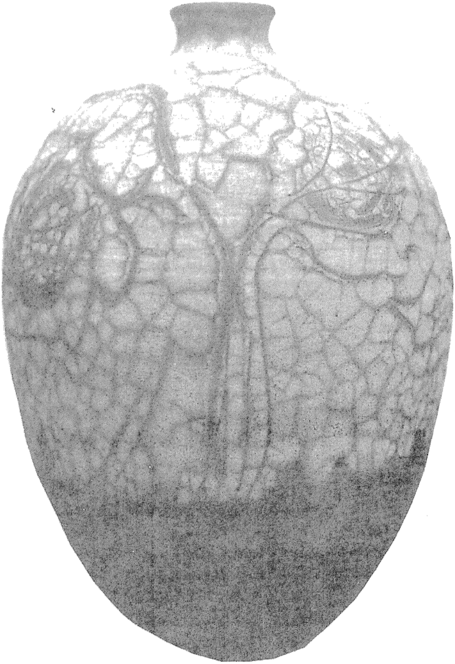
إن تطور الحضارات فى كل أرض تساعد على الرقى والازدهار وتصبح الكرة الأرضية مثل حديقة زهور متنوعة فى شكلها وألوانها وهذا لن يأتى إلا باحترام البيئة والفنون الشعبية التى تعطى الحس الإنسانى.

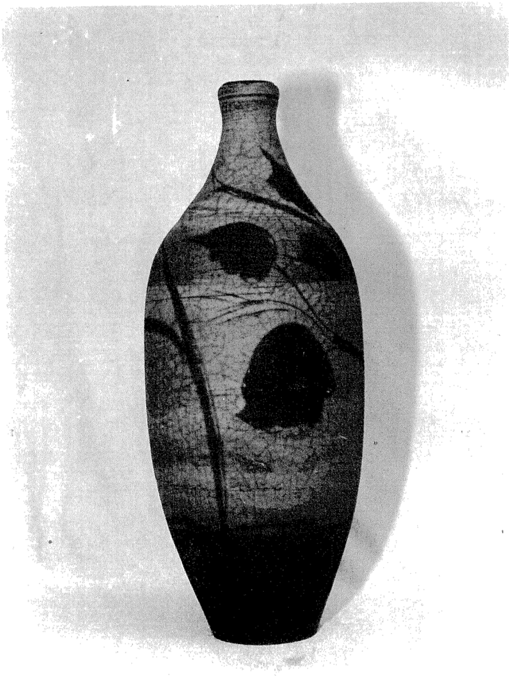
كيف أتصور انقراض هذه الحرفة فى دول العالم شرقا وغربا بما يحمل أصحابها بخبرات متوارثة والممتدة عبر الأجيال والقرون والتى لا بديل لها لنهضة الفنون.

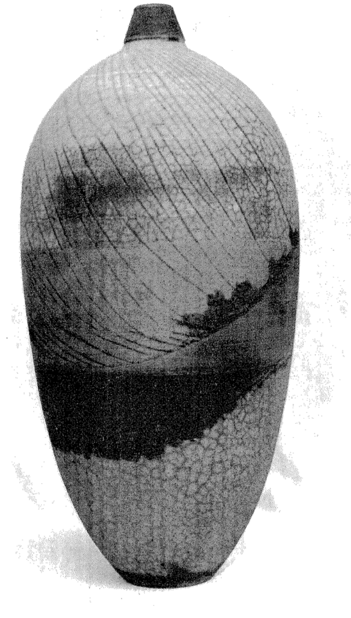
لم أتصور أن يكون المسئولون فى جميع أنحاء العالم فى غيبة كاملة عن هذا الذى يحدث. وكذلك المتخصصون.

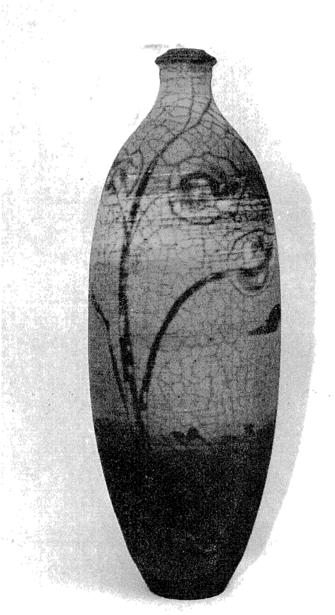
وإنى أحذر العالم من عدم الاهتمام بهذه الحرف، قبل فوات الأوان وضياع هذه الخبرات التى نتجت عن استمرارها طوال القرون الماضية وليس من السهل إعادتها مرة ثانية.

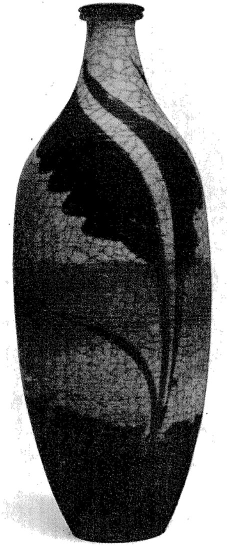
وفهم كلمة الفن على أنه عالمى أى ليس له أرض، هذا المفهوم الخاطئ أدى إلى إهمال الحرف الشعبية فى معظم بلاد العالم. وخاصة الدول النامية. كيف تستطيع أن نتكلم جميعا بلغة واحدة. ونلغى باقى اللغات، ما هى اللغة التى نتكلم بها، هل العربية أم الإنجليزية أم الفرنسية وغيرها من اللغات. هل تستطيع أيضا أن نتكلم بلغة فنية واحدة وما هذه اللغة؟ من الصعب جدا أن نلغى العقيدة والتقاليد والعادات والخامات والفنون الشعبية وكل بلد «الثقافة» تلك هى مفردات لغة الحضارة، ونبدأ بلغة واحدة، وعلى أى أساس خاصة وأن نجاح العمل الفنى مرتبط بمفردات اللغة التى إذا احترمها أى شعب تطور. ولكى نقول إن اللغة العالمية فى الفن هى القيمة الإنسانية. هذا لا يأتى إلا بالالتزام بمفردات لغة الحضارة التى تختلف مكوناتها من بلد إلى آخر. وسبق أن أعطينا مثلا فى الحضارات فهى متباينة. وتحمل كل منها خصائص مميزة عن غيرها، ولكنها جميعها تحمل القيمة فالفن المصرى القديم، عالمى، والرومانى والإغريقى عالميان. والإسلامى عالمى وهكذا. ■

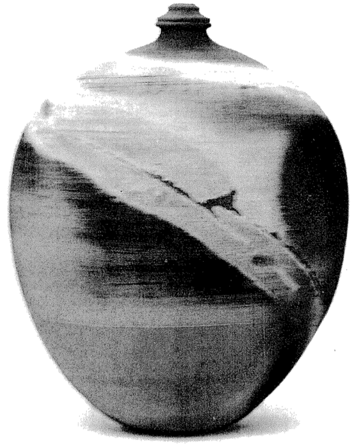




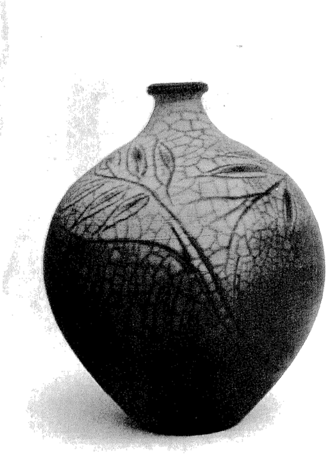














شاعرة من مصر



بنشرنا لهذه المجموعة من القصائد لانرمى إلى أن يقف القارئ أمام أسماء بعينها، دون غيرها، من الأسماء التى تغشى ساحة العطاء الشعرى الحالى فى مصر.
فقط إننا نقدم نماذج توفرت فيها حدود ما يمكن تقديمه لقارئنا الذى تعودنا أن نتعامل معه بالاحترام الواجب، ويبقى التقييم النقدى مطلبا مشروعا لطرفى المعادلة: الشاعرات وقرائهن، ونحن فى الانتظار.

إشارة مرور فى آخر الليل

فاطمة قنديل *

مدائن من الدماء
نتمشّى فى مراياها

عادة ما تكون المستشفى شاهقة
وبها حجرات أصغر منها
والبشر ـ داخل الحجرات ـ صغيرون
يتألمون
من أشياء أصغر منهم
فيصرخون
بما يكفى لبالونات
تُحلّق فوق مستشفى
عادة ما تكون شاهقة.

لم تعد تسمع كل الكلام الذى يدور بشأنها
لم أعد أسمع ما أقوله لأصدقائى فى الهاتف
صفير صامت ينشُبُ فى الأحرف.

* من مواليد يوليو ١٩٥٨.
حاصلة على ليسانس اللغة العربية وآدابها، وتعمل محررة لمجلة فصول، لها مسرحية شعرية تحت عنوان: الليلة الثانية بعد الألف.

ساكنة

على كرسّيها المتحرك

مثل زهرة

أُدخلتْ فجأة خلية النحل.

أنام كالمطاريد

أستيقظ على قَبضات تنفتح عن كبسولات

ملساء... خائبة.

اسردى بدقة تاريخ المرض

فقط الأحداث الرئيسية

بنفس سرعة اليد التى تسجل

ووحيدة فى المساء

ستمددين الورق

وتنهالين فوقه

بلحظاتك الشاسعة.

شخص واحد يدخل مع المريض

شخص واحد لا غير

ستدريه الوحدة.

أدسُّ فى المظروف الأصفر الكبير

الأشعات، التقارير الأخيرة المفاجئة

تهدأ المجردات تحت إبطى

بينما أتهجى اسمها الثلاثى

بحروفه الصغيرة المُنمقة

على الواجهة.

فقط..

يلزمنى

سكين بارد

كان المرضى يتهافتون على الكرسى

ذى العجلات المتحركة

وكنت قد أعطيتهم بطاقتى رهناً

للكرسى ذى العجلات المتحركة

تتقشر الردهات عن ردهات أخرى

وأنا أدفع الذين يتدافعون

كى آخذ بطاقتى

وأسلمهم كرسّيهم

ذا العجلات المتحركة.

كتبوا فوق البطاقة : «جرعة مخففة».

لماذا أمسكتْ بجونلتى امرأة لا أعرفها

صارخة

فلم أشاهد سوى أسنانها السوداء

كإشارة مرور فى آخر الليل.

دم غريب يدخلها

غائبة

غائب

فى كيس بلاستيكى.

تنفتح الغرفة

تنغلق الغرفة

وعلى السرير يهبط

رذاذ المصطلح الطبى.

لن تشرب اللبن
ولن أهزمها فى هذه المعركة
ستبقى بيننا العلبة الكرتونية
بفوّهتها المفتوحة.

فقط يلزمنى سكين بارد
كى أشقّ هذا الجوال
وأرض بمساحة جسدى
كى أجد ما أدفع فوقه.

أمالت رأسها.. قليلا

يسألنى الرجل: ماذا سيفعلون بزوجتى؟
فجأة، يطوق الردهات خاتمه الذهبى.

بكفين غارقتين
تنظر فى رعب إلى دمها
هو الدم نفسه الذى ولَجِها عمرها
ولم تره عارياً
سوى الآن.

لم يلتفتوا لى
حين طلبت أن يهدئوا المكيف المركزى
والحجرة الرصاصية
ندفة تسقط
على بناية تتضخم.

كل ساعة تقاس الحرارة
كلما قستُ الحرارة
مضتْ ساعة.

الخضرة تحاصر المستشفى
وممرات حجرية تصلح لنزهة عاشقين
دخل الطبيب.

أمالتْ رأسها قليلا وغفت
لا يحب الموت اللقمة السائغة.

أصعد الممر إلى باب المستشفى
مثقلة بها
أهبط الممر من باب المستشفى
مثقلة بى.

الموت
ذلك الممثل الاستعراضى المحترف
أيحتاج كل هذه البروفات؟

كلُّ خطواتنا اللاهثة

أعادونا إلى بيتنا
كانت الملاءات مشعثة
كما نهضنا عنها مسرعتين فى الصباح
وقميصان للنوم على المقعد

دلفنا ببساطة سوياً إلى الفراش
كرنين هاتف فى حجرة خاوية.

لماذا يزاحمنا ذلك المريض الذى يصرخ
طالبا المسكن؟
لم أكن أريد سوى أن يُحكموا الضمادة.

لعلّها الممرات
أوعزتْ لى أن حياتى ينقصها
بعض الستائر المسدلة.

على منضدة الانتظار
بضع مجلات قديمة
صالحة تماماً
لساعات المرضى.

غدٌ كالنسيج الوردى
خلف جلدها المبقور
واضح .. ناعم
وكل لحظة .. يستحم.

علىَّ إذن أن أُخرج بعض الكلمات أحياناً وأتأملها فى الشمس، وأن أملأ فى الليل النافذة بجسدى وأكتب شعراً ركيكاً عن العائدين إلى منازلهم.

كلُّ خطواتنا اللاهثة
أصوات الأطباء
صرير جهاز الكوبالت
ضوضاء العيادات الخارجية
وهذا الدم... صامت!.

رموا
بعض
القمح

ولعلى أدركتُ أن اليد التى تقبض على الماء
كانت تتدرب طويلا حين كنا نحدّق فى الماء إذ يسقط.

الوريد الذى يطل مندهشاً
من جسدها
لا يريد أن يحكى مطلقاً
عن رحلته الصاخبة.

تدخل وحدها عارية
الحجرة الرصاصية
وتخاف مقبرة
مملوءة لآخرها
بعظام الأحياء.

كطفلة تنظر لى
وأنا أغسل سراويلها
أبتسم إذ أتشهى
أن ألوّث سراويلى.

سوف تمر على صديقتى باكراً
ستضرب نفير سيارتها مرتين
ونتجه صوب البناية
التى تستلقى كثدى ينزُّ فى النيل.

لا أريد لها مِيتة كأنها
ثوب يُرفع من إناء الغسيل.

ربما ....

فى الحجرة الصغيرة
نمنا متقاربتين
وتعاهدنا:
أن نكتم صوت المنبه
ألا نرد على هاتف الصباح
أن توقظنى إذا أحست بشىء
متقاربتين
والخمسة والثلاثون عاماً التى عشناها معاً
تنفجر.

أنأتها
تنغلق فى ضلوعى
كباب مصعد.

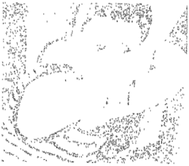
أعدُّ لها الفاكهة
إناء التبول
زجاجة المطهر
لم يعد باقياً من الليل سوى
البانوراما الفرنسية.

وتماماً
مثل يد تلتقط كتاباً
سأمضى.

ربما أسمِّر عينىَّ على حقيبتى الجلدية وهى تجرى على السير الكهربائى.. أو أغالب الغثيان حين أتأمل طوابع البريد...

وربما حين أغسل البيت كل يوم ستنمحى خطواتُها المتساقطة.. أو أضيع ذاكرتى فى قطنة كالعملات القديمة.. قطنة شفيفة غائمة.

قالوا: إنهم سينفذون حكم الإعدام ذات صباح
وحينما ارتدتْ دماءها.
رَمَوا بعض القمح
فسدتْ أعشاشُ الطيور
نافذةَ الزنزانة. ■



يبدو أننى أرث الموتى

إيمان مرسال*

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة، من دفن أمى، وتركتها تربى دجاجاتها فى مكان غامض،

كان علىّ أن أحرس البيت من تلصُّص الجارات، وتعوّدت أن أجلس على العتبة،

فى انتظار البطلة - التى يظلمونها دائماً - فى المسلسل الإذاعى.

ويوم حصلت صديقتى على تأشيرة لاختبار جسدها فى قارة أخرى

ورغم أنها لم تنسَ سجائرها على مائدتى - كعادتها دائما -

تأكدت أن التدخين ضرورة

وصار لدىّ درجاً خاصاً، ورجلا سرياً،

هو ذاته حبيبها القديم.

أيضاً،

عندما يفشل الأطباء فى اكتشاف كلى لا يرفضها جسد أسامة،

*صدرت لها مجموعة شعرية «اتصالات» عن دار الغد - القاهرة، ١٩٩٠.

أسامة الذى تهرأت كليتاه
لأنه يستبعد مراراته ليصير أكثر رشاقة
قد استخدم إبهامه لتأكيد حضورى أثناء الحكى
وقد أستعير منه أيضاً تشنج مثانته
يبدو أننى أرث الموتى
ويوماً ما،
سأجلس وحدى على المقهى
بعد موت جميع من أحبّهم
وبدون أى شعور بالفقد
حيث جسدى سلة كبيرة
ترك فيها الراحلون، ما يدلّ عليهم.

تزورنى
فى
الأحلام كثيرًا

الميتة أُمّى، تزورنى فى الأحلام كثيراً
وليلة أمس،
نزعت شريطاً من قميصها البيتىّ
وعقصت لى شعرى،
بقسوة كفين مدربتين على تضفير طفلة
ولم تنتبه،
للمقصّات التى مارست سلطتها عليه
ولا لأطرافه المجزوزة فى حدّة.
الميتة أُمّى، عندما تأتى فى مساء آخر
قد تنظف لى أنفى مما تظلّه تراباً مدرسياً

وسيكون لدىّ الوقت. لأنبهها.

موت

أبى

سأتلقّى موت أبى

على أنه آخر ما فعل ضدّى

ولن أشعر بالراحة كما كنت أظن

سأقول فى نفسى

هو حرمنى فرصة كشف الأورام التى تنامت بيننا

وفى الصباح التالى..

قد أُفاجأ بتورُّم جفونى

وبأن الميل فى عمودى الفقرىّ، قد ازداد حدّة

بحثاً

عن عيون

تترصدنى

فى يقظة كائن ينتظر انهياراً ما

عادةً ما أتلفّت حولى

ربما لهذا، لعنقى قوّة لا تناسب جسدى

والمُدهش

أننى لا أتوقع رصاصاً حياً، من الشوارع الجانبية الخالية

ولا حتّى جنازير- كوسيلة محلّية للقتل-

بل لفتة خاطفة للغاية

من عيونٍ أكاد أعرفها

ولكنها قادرة على القيام بالمهّمة.

أحتاج
عاما
من الهلوسة

لا شك أننى أحتاج عاماً من الهلوسة

فلابدّ أن أقول لأبى

إنّ الرجل الوحيد الذى فتّننى من الرغبة فيه،

كان يشبهه تماماً

وأن أخبر أصدقائى، مازال لدىّ صورٌ مكتملة لوجهى،

كُلها حقيقى

وكُلّها يخصنى

وسأوزعها عليهم تباعاً

لابد أن أقول لحبيبى، أشكر خياناتى المباركة،

فلولاها، ماانتظرتُ كل هذا الوقت،

لأكتشف الفضاء الاستثنائى فى ضحكتك

أمّا بالنسبة لى، فيجب ألا أصدّق

أننى أفضح نفسى، لأختبئ تحتها.

وحدة

لم يكن هناك ما أتكئ عليه. وأنا أفتش عن مفتاح الضوء لأتأكد،

أن الجثث التي كنت أخطئ في عدّها. فأبدأ من جديد. لا تشاركنى سريرى

الحائط أبعد مما ينبغى،

ولا يمكن لواحدة مثلى، تعانى ميلا مكتسبا فى عمودها الفقرى،

وليس هناك ما تتكئ عليه، إلا أن تسقط.

سقوطٌ عادىّ

وارتطامٌ بحوافٍ غيّرت أماكنها فى العتمة

كما أن البلاط ـ الذى كثيراً ما نظفته من تراب أحذيتهم

لم يكن رحيماً

....

كيف أسمح لنفسى أن أكون وحيدة قبل الثلاثين؟

.....

كان يمكن للكراهية أن تطلع،

وتملأ الغرفة بجثث لا تُنسى عفونتها.

غير أن الضوء للحظة كان باذخا

وللحظة، لم تكن هناك غير الراحة

كان كُلّ من أحبّهم معى.

أو كأننى تلقيت خبر موتهم فى حادث جماعىّ.

وحدتى

أنا

الآن على الأقل، أنا أكرههم

سأدخل التليفون إلى سريرى،

وأحدثهم قبل النوم فى أمور كثيرة

لأتأكد أنهم موجودون بالفعل

وأن لديهم بيتاً يسع صوراً عائلية

ومواعيدا لنهاية الأسبوع

وأماناً يجعلهم يخافون من الشيخوخة

ويكذبون أحياناً.

أتأكد أنهم موجودون بالفعل، فى كامل فرحهم

وأننى وحدى

وأن الصباح ممكن، طالما هناك أحقاد جديدة

إيمان
مرسال
اسم موسيقى

ربما لأن الشباك الذى كنت أجلس بجانبه، كان يعدنى بمجد غير عادىٍّ،

كتبت على كراساتى، وعلى كتاب الجغرافيا أيضاً، ..»طالبة بمدرسة إيمان مرسال الابتدائية، ولم تستطع عصا الظل الطويل، ولا الضحكات التى تبظ من الدكّات الخلفية، أن تنسينى الأمر.

فكّرت أن أسمى شارعنا باسمى، ولكراهية قديمة بينى وبينه،

تركتْ أحجاره علاماتها على ركبتىّ، ورأيت أنه غير جدير بذلك.

لا أدرى مُنذ متى.. اكتشفتُ أن لى اسما موسيقيا، يليق التوقيع به

على قصائد موزونة، ثم إنه رائع أن تعطيك الصدفة اسماً ملتبساً

يُثير الشبهات حولك، ويقترح عليك أن تكون شخصاً آخر،

كأن يسألك معارفك الجُدد: هل أنت مسيحى؟ أو

هل لك أصول لبنانية؟

للأسف، شىء ما يحدث لاسمى، عندما يناديني أحد فجأة.. أرتبك..

وألتفت حولى فى شك مَن يسأل.. هل هذا الاسم يخصّنى...

وهل يمكن أن يكون لجسدٍ كجسد ى. ولصدرٍ تزداد خشونته فى التنفّس

يوماً بعد يوم، اسم كهذا؟

ثم إننى أرى نفسى كثيراً، فى حيرة، بين غرفة النوم والحمّام،

حيث ليس لدىّ معدة حوت. لإفراغ ما أعجز عن هضمه ■



مـائة مـدينة.. ولا عـودة..

هبة عـادل عـيـد*

سأنجو من الارتطام التالى..
إلى الصحراء التى تتسلل من العجائز القدامى الذين
يسقطون تباعاً فوق هذى التواريخ..
وسأشتهى الرمل الساخن وضياع ملامحى فوق
هذه الأرض..
تُرى ما العلاقة بين ما تلبسهُ امرأة وخُصلات شعرها،
وهذا الذى يطل عليها ثم يغادر مكانه معتذرا
إلى أسماء تحط فى أماكن ما..
إلى منازل لا تِعرف من يدخلها آخر الليل..
تجتاحها عينان تتوجسان..
يسكنها عائد من صوت .. يتردد..
أى وهن صار إليه الذى رحل عنها..
ليصل إليها وهى راحلة..
يطول انتظار الذى يدوم...

نعود حيث لا نعود..
عند اجتياز أول تقاطع ليلا..
نخبّئ ما نسيناه..
حضورا لمكان..
ووهج الصحبة بين الردهات..
وما بين السطور..

كل البيوت مُزدحمة وفارغة..
روح تَلَحُّ فى كلمة..
ستظل تُراودنى.. أبدا..
ليتحلق ما مضى شوقاً فى ارتياب
يردد «بالأمس انتهينا»
أمسِ انتهينا.. ■

*شاعرة مصرية وكاتبة ومترجمة نشرت فى القاهرة، أدب ونقد، الأهالى.
تخرجت من كلية الإعلام قسم صحافة ١٩٨٦.



مـــوت مـن أحـــبـــونـى

عليه عبد السلام*

«موت
من
أحبونى»

- ١ -

من القبح أن أكون تحت أقدام أمى،
القسوة والأقنعة البريئة يتبادلان قيادتى.
أجدُ راحة ما حين أبتكر حكايات عن موت أبى.
وأنه أُهين كثيراً،
كثيراً ما سخر منه زملاؤه .
وربما استخدموه كامرأة فى أحلامهم.
صورته ضعيفاً مثيراً للاشمئزاز.
كبرت من الكراهية النقية.
حيث لم أتعلمها، ولدت منها،
فحرصت على مص الدماء.
إنها قوة إنسانية عظيمة.
تمنحنى السعادة بسبب ذلك.
لهذا كل سعادتى موت من أحبونى، ميتة شنعاء.

- ٢ -

لسبب غامض حين أغرز فى الباب مفتاحى.
أتعلم الوحدة،
أتخيل صديقاً وبالإمكان أن تكون أمى أيضاً.
يطعم أسماكى، ويغيّر ماء الورد،
وينتبه لغلق الشباك فى الشتاء.
حيث الريح الشديدة توهن النبات
خاصة تلك المزروعة فى شرفتى
بالطبع لا أحد بالداخل،
فأبغض حماقتى حين أصرخ:
«بالتأكيد كنت قاسية للغاية»
أغلق الباب.
أبتسم للأسماك المشرفة على الموت
والنبات البائس.
وللملصقات على الحائط،
وأتشمّم رائحة جسمى
قد يأتى أحد كالهواء
قد يأتى أزرق من الليل
يشبه هذا العفريت الذى أحببت.

---

* من مواليد عام ١٩٦٨ - بلقاس - المنصورة.
نشرت قصائدها فى الحياة/ الجيل/ الكاتبة/ الجراد/ الفعل الشعرى/ الكتابة الأخرى.

- ٣ -

سألاحظ أننى من حدائق لم تُمس
ولم يدخلها مجنون واحد،
وأرى أننى أشبه صندوقاً.
نمت عليه طحالب البحر.
ملقى على شاطئ مزدحم بصانعى التحف العظيمة
وألاحظ أننى منذ زمن بعيد
مطوية على سر لا يخص أحداً
وأن الفراغ المضىء
بهجة تخص الآلهة
وأنى إنسان كالهواء

- ٤ -

أطرد كل رغبة فى نفسى تتعلق بالموت
سيتفتح حسى برائحة الخطر القريب

كأنه خلف ظهرى
سيلاحظ الجميع كل ضعفى
سأطرد كل شفيف يبدو أمام عينى.

- ٥ -

وجدت طريقى
حيث لن يتشبه بى أحد
سأكون طائراً يحلق بالقرب من بيت مهجور
وفى خيبتى سأقلد فتاة صغيرة
تتوهم أنها صخرة، وأرض، وأحراش، وحيوانات
مفترسة
وأنها خوف من يبلغ منتهاه
وأنها ظلمة خالصة من أى توجس
وأن السخونة التى تعتلى ركبتيها دم
وأنها فتاة صغيرة تحب أن تلعب.

«بل كأنى
أُعنفها
فقط»

أُثير فى النفوس الضعيفة
خيبة أمل فى إصلاحى
كأنى تلك الوردات التى تخرج من الفساتين
وتمضى كسرب نمل تحت أقدامى
فأدهسها غير نادمة
بل كأنى أُعنفها فقط.

الرجل الوحيد على عتبة بيته
جالسٌ يكشط عوداً من الحطب.
الغريب فى الأمر:
كان يبحث عن طراوة.

الحياة
أطفال
مثل الزهور
يا للجمال!

هذا كنزى الذى أخفيته دائماً
بحكمة إنسانية معقولة،
وحده يدير شئوناً أجهلها عن روحى،
يصنع لى الفطائر بالعسل، ألتهمها متسلياً بمراقبة
جموع الذباب
التى تحلق بالقرب من ركبتى، وأنا جالس كإنسان
يأكل،
لدىّ ما يغرى، فم واسع، شفتان مخضبتان بالعسل،
سيدنو الذباب متردداً بخبث مفضوح،
لكن يا صديقى سينشق فمى فجأة.
أعود إلى أهلى، سأدهش من غلظتهم معى،
لكنى سأكون قد أرحت أمعائى، ورقدت فى الفراش،

أتصبب عرقاً، مرت أعوام طويلة، قبل أن أقدر
أن أرفع عينى
إلى السماء، خشية أن تسقط فوقى، ساعتها وجهت
جسمى
باتجاه الباب، وأنا منتبهة ألا يضطرب ما فى جمجمتى
فالحياة أطفال مثل الزهور يا للجمال.

«تحت
خـط
الاستواء»

إننى مثل حيوانات المناطق الحارة.
تحت وطأة الأمطار الموسمية،
ملقب بالكسلان،
ولا أحب الاطلاع على الصحف،
أو قراءة المجلات، إذا وجدت كتاباً، يتكلم فى الروح،
أو فى الإنسان، ينشرح صدرى،
فأغض البصر عن الشرور،
لهذا لا أحبذ، العمل فى المكاتب التى تتبع الحكومة.
ولا أستخدم المواصلات العامة،
وأيضاً يصعب المشى على الأقدام فى العواصم الكبيرة،
ولو توقف التاكسى لتموين خزينة البنزين،
ترتعش يدى، وتترجرج النار بين أصابعى،
فألقى بفلتر السيجارة على طول ذراعى،
يالروعة خيالى، النيران تأكل وترعى فى حقول رائعة،
تمتد من الزمن بقدر حروب القرن ومنذ أمدٍ سحيق،
لهذا أجدنى جاهلة للسعادة والفرح الخالص،
ولأن الوجود مثقل بفعل التفاصيل العديدة،
والنهار حافل بالصدمات العنيفةواللقاءات الباهظة
بحثاً عن فرصة لمشاهدة القمر مطلا من بين العمارات
العالية
التى يقع بينها المقهى المفضل مع الأصدقاء،
فيزداد القمر بهاءً، وتهب الريح التى تعصف برأسى
فأصفو فى رفقة الذات.

دهشة
الطيور

فرغ من تهذيب ريشه، تأكد من أن جناحيه لن يتعطلا
ثم خرج على الناس،
قابل المقربين منه
يضحك
ثم
يصمت
يدفع بلسانه خارج فمه
وهو ناظر إليهم
غير مبال بقطرات الدم
التى تسقط على طرف لسانه
أسراب الطيور التى تحلق حول رأسه
ثم تمضى، يرتاب فيها.
ولا رغبة لديه فى العودة إلى الشجر
كى يسكن إليها.
رائحة جذوع الأشجار المقطوعة حديثاً
تلهب مخيلته
يصبح معداً،
كى تنشق الأرض فى ظهيرة حارة
هناك لا ضرورة للسانه يعيده إلى مكانه
مبتلعاً كل الدماء.

دون
أن نسمع
الصـدى

يقول إنه يستطيع أن يرتفع بمسافة أربعة أمتار عن
جسمه

وأن يهبط تحت الأرض.
تصطدم رأسه بحاجز
يقول: يكون الفراغ من حولى خالياً من الهواء،
الظلام يضىء
أنا بارد كمن لا جسد له أو هيكل.
يتعرف على أشياء تحدث لأول مرة
رأسه اصطدم لتوه بسطح لا يستطيع تحديده
يقول: كأنه لامس سطحاً ساخناً حديدياً، لا يمكن
أن يترك أثراً عليه.
أما لمن ينتظر منه أن يسمعه صدى الارتطام
كل معزته ونصيب من أشجاره إذا توفى.
عندما تجلسون تحت السماء،
تراقبون النجوم من فوقكم،
أعرف أن عيونكم،ستصطدم بإحدى المبانى
ستنشغلون بسكانها الذين نسوا شبابيكهم مفتوحة
وتحزنون على العجائز الذين ماتوا بعيداً
عن قبور الأزواج وبيوت أولادهم،
الذين يطيرون فى المدن الكبيرة،
كالفراشات حول المصباح.
إنها النجوم مازالت فى مكانها،
وأنتم.
منشغلون بظلالكم التى تتبعكم،
فلو نظرتم لأعلى بحرّت دموعكم
وإن انحنيتم التصقت وجوهكم بالطين الأسود.

«الأحلام القديمة»

لهذه الأحلام ولاء عظيم فى قلبى،
يشهد عليه هؤلاء الذين يفقدون عيونهم،
فى الحروب الضارية التى خاضوها منفردين
فى لياليهم الباردة،
حيث كانوا ينسحبون من القرية
بعد أن مزقت ثيابهم،
وخسروا جميع آمالهم فى البقاء فيها.
والنوم إلى جوار حوائطها،
والعبث البرىء فى صناديقها القديمة،
وكشف أسرارها وسر هؤلاء الرهبان،
الذين يأتون فى كل غروب،
ويجمعون كل الحاجات فى صرّة قماشية،
ويمضون فى اتجاه النهر،
وتعود الصُرَر لتفتح من جديد،
وترص الكتب، والصور، والناس، والأسواق
وأنا فى المبنى المقابل أتوارى خلف الستائر،
متلصصة على ما يحدث.



لاشىء؟
نصوص عن الجسد

غادة عبد المنعم

ـالتراب...

● هذا الثَّرىَ العاجز ورائحته، هذا الذى يوحى لى كلما رأيته بالجسد

بأحداثه المبتورة، وصولاته الخائبة،

لماذا تلح على هذه الصورة بالذات: قريباتى بأجسادهن الضائعة

فى الجلابيب الواسعة والشعور المحزومة. وحولهن العالم كله

بتلاله الترابية ونيران أفرانه وبيوت الطين وقش الأرز والثَّرى.

برائحته الكثيفة تضرم نار الرغبة وتقلقها. الرغبة التى لا تتحقق أبدا

تلك المعلقة فى فضاء المخيلة بلذة تنضرم نارها ولا تدرك.

وأظل أحاول أن أنفك منها، من رائحة التراب دون جدوى الجسد

إنه موجود وكثيف أو غير موجود على الإطلاق.

---

* من مواليد ديسمبر ١٩٦٩ السنبلاوين ـ حاصلة على ليسانس صحافة من كلية الآداب بسوهاج ـ تعمل بمجلة الإذاعة والتليفزيون ـ نشرت قصائدها بجريدتى «المساء» و«الجمهورية» والمجلات الأدبية. «إبداع»، «الفعل الشعرى»، «الجراد»، «إيقاعات»، «أدب ونقد».

جسدها ...

وحيدة أمام عُرىَ الدافئ، نعومتى.

شبقة لجسدى ، متفتحة ومغلقة فى ذات الوقت.

مكتفية بعُرىَ الوحيد، راضية

هو...

قوتى فى مواجهتها جسدى

جسدها رغم ثقل ملابسها يتماهى أمام بنيانى، أمام إصرارى.

فى مواجهتها جسدى يحتفى بمشيئته، وعندما اختفت

لم يبق غير الهواء، تهدمتُ كومة من الرمال بلا عقل..

الدائرة...

أغسل وجهى جيدا دون أن أتخلص من ظلال كآباتهم، أبحث

مرارا فى ذاكرتى عن حالة صوفية واحدة جمعتنى وإياهم دون جدوى،

أدخل تحت الماء البارد علّى أتخلص من دهون الصيف.

تحت الماء البارد أتساءل لماذا، لماذا أظل حبيسة الدائرة نفسها،

الدائرة التى أفسدتنى، أنهكتنى كثيرا!!

الحياة...

لو أوقف هذا النزيف اليومى، أقضم السكون وموجات الرمل

المتناسلة حتى الأفق، أستريح من نزيف التشهى وجبروت الائتناس

وتصير كل العيون المندسة بين ثدييّ وفى نكهة ريقى ورائحة عرقى

مجرد ذكرى بعيدة بلا أى طعم، أدفن الكرة الأرضية فى صدرى

تدور تدفئتى، ويختفى الزمن والمرايا، يختفى الشيب والقسمات المتهدلة

أعود لبيتى، وفى خيمتى الوحيدة وسط هذه الصحراء الشاسعة

أحاول متمهلة تذوق الحياة.

هل...

لا يبوح أبدا بعلامات ذاكرته السوداء،ولا بسقطاته الرهيبة البعيدة،

تلك التى قيدته فى حدود قاتلة،

يكتفى أن يهرب ويهرب بلا ملل لفجيعة امتلاكها، هكذا فى شهوة واحدة

وبلا أى رغبة من جانبه فى التورط مع الموت!!

لا شىء...

الصباح الأصفر بأنين مولده
الصباح الأصلع كخيمة من خيبة الأمل:
امرأة فرغت توا من آلام المخاض، فى يدها حسرتها، طفلها الميت
الصباح برعشتة المعدنية التى تتعرى عن جسد خفيف ومحترق:
الغرفة الفارغة تتسرب قليلا.. قليلا.. للنفس الخاوية، تقذفها لمحيط
من انعدام الوزن.. للصباح.

●●●

هناك حيث تنحدر دمعة شجية مؤلمة
تعجز الأشياء أن تملأ فراغ بئرى
فراغى الذى يتبدى فجأة، فراغ أعماقى الأبدى
فى الغروب والشمس تنحجب، جسدى يخف، عينى نصل
يجرح الكائنات كلها، العالم

●●●

الذى يبقى بعد الدوامات المحمومة،
فراغ وصحراء، رعشة قاتلة،
لا شىء

الرب

يرتدى عباءته الهفهافة، ينشر ستائر الأفق الملونة
الرائقة، فلا أرى أياً من الخفايا الضبابية الجميلة وراء
الأفق الملون، ولا يجتاحنى بحر الحنين المنساب هناك

إنه يقصدنى أنا بالذات؛ يضللنى بسحر ينشره على خضرة أشجار الغروب، برونزية ماء النيل. فأظلُّ أحدس أحدس مستطلعة بعض الحنين الذى ينسرب للغروب، وهو ـ الرب ـ يطل عليّ قليلا، قليلا من عليائه مبتسما متكبراً مندهشاً: طفلة شبقة لا تهتم بإصرارى على نجاتها، لا تكفّ.
ثم يعاود ببساطة الإبحار فى ألعابه وخفاياه، وينسى.

قريتنا

فى بلدتى بيتنا لا يستقر على الأرض تماماً، ربما تحمله سيقان البرسيم الضعيفة فاتحة الخضرة، تحفُّه أشجار الكافور الشمعية والتخيلات المعتقة وجزورينة وحيدة أكثر تعشُّقاً، هذه الرمانة الخفيفة التى تظهر بجانبه ربما تمدُّه بشىء غير مفهوم تماماً.. بيتنا محاطٌ بأساور صوت طلوع الشمس. صوت العربات. الرجال، الباعة، النساء، العيال، الأوز.. تغيب الشمس وسط خضرة الأشجار القاتمة. أغيب دائماً فى المطبخ. أستسلم لأدواته، عمله الذى لا ينتهى. يمرُّ الغروب دون أن أراه. لا أنتهى من الثرثرة الطويلة.. فى بيتا
أتساءل
لماذا لا ألحظ لمعة الحزن الدفينة
الحقيقية ـ أمام المرآة
لكننى أعتقد أننى لا أملك كثيرا من الوقت.



قصائد

هدى حسين

مرحلة عنيدة

الزجاج يئز
وعتبة الباب المغلق مازالت تشف عن الضوء الأصفر
المتسرب من الخارج
كحبات من الثلوج
فرشتها الريح على المدخل كيفما اتُفق
وأنت تركن إلى تقلصات ملامحك
مركزاً انتباهك
على ظلال البيوت المجاورة التى تتحرك دائرياً
على السقف،
مستسلمة هكذا،
لكشافات النور التى تفاجئها بها سيارات الثانية
مساءً..
حركاتك بطيئة.

يبدو أنك لم تعد منتبهاً بما يكفى لأن تكون سعيداً
ويدك التى ستخرج فى صباح الغد
مصافحة أصدقاءك
تكون قد بعثرت رائحتها سريعاً بين مقبض الباب
وسماعة التليفون
لن تحتاج إلى النهوض لغسلها ..
امنح نفسك الآن فرصة
للتقاعس عن أى فعل،
كن متكاسلا مرة،
تباطأ فى مشيتك
اغلق عينيك نصف إغلاق وترنح قليلا
لن تخشى الحياة شيئاً
ولن ينهار العالم
سعادتك
صارت مركزة فى لحظات من الأرق
تقضيها بين المرآة والنافذة

* من مواليد القاهرة عام ١٩٧٢.
* نشرت قصائدها فى إبداع، الكتابة الأخرى، الجراد، الفعل الشعرى، الكاتبة
ـ حاصلة على ليسانس الآداب جامعة القاهرة.

صرت مهذباً إذن
ويبدو أنك تجاوزمرحلة عنيدة

لوحة مهملة

نقيق الضفادع
صرير الأسئلة الأولى
الغضب الذى يتسرب شيئاً فشيئاً
فى حديث هامس
على أعتاب مقبرةٍ فقيرة
حملٌ يتشبث بلحظة قفزٍ
فى لوحةٍ مهملة.
الصحراء
تزيح رمالها القديمة فى أمواج متلاحقة
فتبرز شواهد المقابر القديمة
الهواء الذى تنفسوه قديماً
موتى قدماء
يلتفون حول جذوة من النار
براد الشاى الراقص فوقها من فرط التوتر..
ارتشاف الشاى،
خرير آخر.
قط ليلى بعينين لامعتى الخُضرة
لحظات من الضحك
هى الفاصل بين فترات ممدودة للصمت

مدينة غائبة

عائداً إلى أرض الطفولة
لم تكن الأشجار باسقة مثلما توقعتُ
وامرأة تجلس إلى جوار الباب
تطعم الفئران الصغيرة أطراف أصابعها
لم تكن بائسة
كانت تخفض عينيها للأطفال الذين كبروا
والغبار الذى يلفها
أبقاها غائبة
عارية تبدو كببغاء ميت
تلك المدينة التى تسلخت أفخاذها من فرط التجول
ريشها المنثور
معجوناً بالطين والذباب
مازالت الريح تعبث بنتفه المتهالكة ..
الليل
ثقب أسود فى الفضاء الكونى
يتسع لابتلاع الزمن فى لحظة متكررة ..
كأوراق اللعب على مائدة القمار
يتكرر الموت.
الضجيج غلالة سوداء على وجه القمر الممتلئ
ناصعاً فى الليل
كهاجس
تقف قبالته نافذة وجدار معوج
ومدينة تدخن
عارية باتجاه البحر
تصوب عينيها إلى المشهد فى الخلف
طيفٌ
يلتقط أشياءه المبعثرة فى أركان الحجرة
ويهبط مسرعاً
كأن البيت لايحمل سلماً إلا للهبوط قَلَقاً
ولا يحتمل غير مدينة واقفة
تصلى

الأشياء

باقة من الزهر
أطفال الحدائق

العصافير المحلقة فى فضاء شتوى شاحب
القطط الرضيعة
طقوس الصلاة فى المعابد القديمة
الدولة الرومانية
حصاد القمح
ملمس الخشب
وبر الحيوانات
طيف الهواء البارد
الأشياء التى أحبها
الأشياء التى أسخر منها
الأشياء التى لا أحدّث بها أحد

حقائب
السفر

حقائب السفر الكبيرة
حقائب الذاكرة المستقبلية
كم مرة حشوناها بالتفاصيل
قوائم الطعام والملابس
عدد حجرات شقتنا
طلاء الحائط المميز لغرفات مكاتبنا
يمكننا أن نتخلى عن سيارة فارهة
الدراجة مفيدة للصحة
والتمشية رومانتيكية أيضاً
....
....
حقائب الذاكرة المستقبلية
كم ملأناها وأفرغناها
فى كل مرّة نُعد حوائجنا
نتخلى عن شىء نراه هذه المرة غير ضرورى
مقابل حملها معاً
وفى كل مرة نفرغها فرادى
منحازين إلى عزلة أبدية
عادة ماتنتهى فى القريب ..
ونعود فنعانق حقائبنا
بحذرٍ أشد
وبحركة آلية أيضاً ..
تلك الحقائب التى لعنّاها ألف مرة
وعليها وحدها ألقينا اللوم.

كأى
جالسين

المقاعد التى جلسنا عليها
كانت مرصوصة هكذا قبل أن نأتى
متباعدة
مثلما خلفها كل من جلسوا للقادمين
تثير أطياف الأحاديث السابقة
فينقطع الحوار
وننسحب
نردد كلماتهم التى تطفو
نُلبسها جسداً آخر ..
ستنفد سجائرنا
كأى جالسين نفدت سجائرهما
ونبتسم فى حرج
من هذا الحضور الطاغى
لكل الذين مرّوا
وتركوا أشباحهم معلقة فى الهواء. ■



قصائد

سهير المصادفة

ورطة

لتلك القطارات أن تستطيعَ المسافة
للنحلِ أن يتورطَ فَوْقَ الإناثِ وفَوْقَ انكسارِ العسلْ
وللعمدِ أن يورقَ الآنَ فى المستحيل،
وفى حافةِ النافذةْ
وأن يعرفَ الليلُ فى مصرَ أنى حزينة
منذ افتتانِ الصخور ببعضِ النوارس
ومُذ علمتنا الحدودُ السفر.

شهيد

ويعرفُ جيداً
أن انتشارَه فى حدود الصاعقة
جعلَ الإناثَ يُفتشنَ نهودهنَّ عن ارتعاشةِ خصرِهِ
ويخبئنَ جمالَهُ الشتوىَّ تَحْتَ جلودِهنَّ
ويلبسنَ العاصمةْ.

اتساع

أفتحُ القلبَ كى يستريحَ عليهِ المساءُ
فتدخلُ نصفاً من الطينِ حين يضافُ عليهِ العسلْ
والآخرَ فوضى البحرِ بسترةِ جُرحٍ قديمٍ لَمْ يُكتشف
تجدفُ الأيام وكُل الحكاياتِ عن أنثى كانت
تعد الفضاء وحصاناً وفارساً
يمحو لها دمعها
أنزعُ الخوفَ أصدافاً عَنْ نُعاسِكَ

ترمى بسوسنِ صمتى بعيداً
أُسميكَ ليلى الجميلَ
ونسعى معاً فى الشهبُ.

ارتحال

تَرَحَّلْ عَنِ القلبِ إنّى أُعدُّ اتساعَهُ
خُذنى إلى اللوزِ
فضّ المسافاتِ بينى وبين انتفاضك
ما ضاعَ من زئبقِ الروحِ سوِّ به أُغنياتِك
ولا تلمُسَ التوتَ فى صمتى ناراً و......نارا

فُكَّ رحيقى وطِلّسْم عَرْيى
فإنى أُحبُّ ارتدالَكْ.

عناق

يأتى كما اللحنِ المفاجئ
أرتادُ كُلَّ جبالهِ الأولى،
وكُلَّ رِحالهِ الثكلى،
فأخلعُ ما عليهِ مِنِ السراويلِ القديمةِ والجروح
وأنامُ تحتَ دموعهِ بحراً..... لبحرْ
تنتابُنا شهواتُ رعدٍ للنهايةِ
ونصيرُ قرباناً لفاتحةِ النهارِ
.... بدون ثالثْ.



قصـــــائد

أمل جمـــــال*

عرف

يلبس أردية الكهنوت
ويرمى نافورة جوتنبرج ببالوعات
طافحة بالعفن المجتمعى
يتجه إلى وحل مرصود ليعمد نعل حذائه
ثم يدوس على ظل امرأة واقفة
تتأمل ول ديورانت
تتخيل شمساً قادمة بصهيل الريح.

برصيف الشارع جئتها
وطبيب يختلف مع الإسم الأول لهويتها
كان المعطف أبيض أبيض
لكن
لم يتأمل أحد لونا أحمر بحذاء يتباعد.

براءة

كل مساءٍ
تصحبنى اللوحات إلى الدم
يصحبنى الدم إلى الردم
يصحبنى الردم إلى الماء الأسود
ودخان يتصاعد من زيه العسكرى
ذات مساء
فوق زجاج اللوحة
كانت زهرة لوتس فى الخوذة
أقلام الفلوماستر ملقاة فوق الأرض
كرسى بجوار الحائط
كراس التلوين

* شاعرة مصرية، حاصلة على دراسات عليا فى التربية وعلم النفس، ودراسة فى أكاديمية الفنون قسم نقد فنى، لها تحت الطبع «لا أسميك» ديوان شعر

دُمَى

أتساءل حقا

ماذا منح الله الأرض من الجنة غير

الأطفال!!؟

غرفة

تحت وسادتها

أجولة الخوف

ألبومات الشوق

حلم محفوف بالجثث وبالنار

كل صباح

يتوسل خيط النور إلى الأرق..

لكى أخفض رأسى

كل صباح

تحتفظ بشكل شراشفها

وتُقَبّل صورته

تتقاسم كوب الشاى الأول وصداعا معتاداً

وتتمتم

حين سيأتى سيعلم نومى أن

يتسلق مرتفعاتى بهدوء.

رمل الوقت....

ملح الريح

للحزن مواسم تعرفنى

تتضجر من فجوات الوقت الممرور...

على دمها.

من عطر الزهراء الساكنها

كم يبعد قلبك عن وجه فتاة....

تحت العجلات.. وكم يبعد وجهى

عن صرخة قطة اختاروا عينيها لسباق

بنادقهم فاشتد العصف.

يمتد السم إلى ما بعد رحيل الثعبان

فهل أحصيت دموعك حين اصطدمت

بالحائط وهى تموء وهل خمشت قلبك...

صرختها؟!

سأترجم كل ملامحك الآن.

سأترجم كل ملامحك الآن على خاصرة الريح

وأُعد الآثار على جلدك...

كى أهديك دمى فى غور مخالبهم

ثم أفِرُّ

إلى روحى المصهورة بين

نداء الطائرة وخارطة نزيفك

ما فى الجبة غير الحزن

وأيام متبعثرة فى كل زواياى

وأنا أتسع إلى ما بعد محيطين

وقاراتٍ

والكون يضيق يضيق

غزالات الروح تفر إلى النيل

يخربشها

ويطالب بالجسد المشدود

على نذر ربانى وأربع لواتس.

يمتد السم إلى ما بعد رحيل الثعبان

وسوسنة من إنجيل تتردد فى
الترنيم تفر إلى سفر الجامعة....
وقبض الريح
لا أنكرنى
والدهشة تمتد من الأوردة..
إلى ليل الكهان القادم
لا أنكرنى
والوجع ينز من التحرير إلى القلعة
من منحدر الأهرام إلى الكاتيدرائيات
لا أنكرنى
من هينمة الفجر على شفة الأزهر
حتى آخر قنبلة تحتفظ بتاريخ الدم
القادم.
لا أنكرنى
من وجهى الفار من الأغطية إلى..
صرخة چان دارك
أمى تنكرنى أحيانا
وأنا فى مشوارى اليومى...
إلى اللاشىء أعوزك.
ولد يتأرجح فى ليل الوجع
وقنديل يرسم عينيك المجهدتين
الساكنتين بنفسجها وشغاف...
اللحظة
دوامات الوقت الشائه تتفجر
أتعثر فى أبجدة اللغة فتتبعثر صورى
خائفة
ترتاح على كفيك
ملائكة فى شارع ليل يُنتهكون
بنت تتأرجح فى الهرب
من الوجع إلى الترف
وطائرة تمنحها خارطة...
أخرى لرمال الوقت فتدفن
وطنا تحت الجلد
وتغمض عينيها عند المذبح...
فى استسلام.

المطر يجئ بأبريل فيختبئ...
الأطفال
وأخبئ حلمى
وجع لا يأمن حتى لى..
وشوارع لا ترتاح إلى خطوى
الليلة!!

سيمفونية
الجرح
والمنفى

قدم تتوسط خارطة للفراغ
فوق مطاط الدماء بغابة الكربون..
آثارٌ لجلد ما.
الشظايا غائرة
والوريد ينز فى رئتى كلساً ساخنا

شهوة للموت تصلبنى على حد السماء
وجثتى الملقاة فى مدن العراء
روح مثبتة على درج الهواء المعدنى
لا تصعد الآن جراحى النيئة.

نزف طازج بملامح إبريل
أتعمد شعراً أقصر منذ الآن
وأقيء اللغة على سُلم أصحابى
الساديين وأبصقُ.
فرجار يخطئ فى الدائرة كثيراً
فمتى أتعلم لغة التهشيم الوقتىّ؟!
أستقرئ جرحى
لون دمائى مختلط بسواد الريح
وصخور لا يجب تسلقها بالجلد الناعم
جنيات
فى الليل ينادين على المتعبات
ليركبن أحصنة من بياض
ويسقطن للبحر
يصرن موجا محرمْ.
أتشظى
داخل جلدى الواحد
أمى نهرتنى حين سألت
أبى عن معنى القذف!
وأحذية الشرطة!
قشرتُ التاريخ لآخر بالوعاته
كان الفقر يُغنّى أدخنة النفط
والجراد يُظّلُ خارطةً تتماوج.
دائرتى
وجهٌ فى الجغرافيا دمعى
صار غريبا عنه
فلماذا يختبئ بصدرى كل..
فراش المنفى ويبللنى بالجوع؟!

أجزم الآن: يسمع كارمينا فى ضوء
بسرير خافت ويسافر
للشاى السرى بسيجارة ذكرى!
«لا تجزم شيئا بمربع شطرنج واحد لكنها
بين حد التفجّر والجرح تعرف كَمّ المُنَوِّم»
وسائد مهزومة بالضجيج
فهل سلّمتَ على دمى الليلة؟!
أردية المستشفى تمنعنى
من رئة الهاتف فبأى
رصيف خال سأحدثك عن الغزو؟!
أصدقاء
أنتزع مخالبهم من جلدك
وأجمع شكل الملاك الممزق من أرض الغرفة
نفد التبغ تماماً
وأنين السيمفونية يرحل
أُنظر فى المرآة
الوقت دوائر تتداخل
بحرير الماء
حتما
أحتاج الآن إلى قرص ثالث
لننام■



اللحظة الفاصلة

عزة حجاج*

«اللحظةُ

الفاصلةُ»

بين مخاضِ اللحظةِ

والفناءِ،

لحظةٌ.

يتقاسمها طرفان

يجمعهما حريقٌ

إن سطعَ بريقهُ

سقطت حروفهما

(وعد)

في ليلِ شتاءٍ دافئ،

في نصفهِ العابس،

انْتظريني.

أَخترقُ حُلمَك

أمزّق صمتَك

أَذُوبُ في أَنفاسك.

وعندما

يتفتحُ نهارُك،

لملميني من ملامحِك.

«حجرة

ومقعد»

حجرةٌ معتمةٌ

مقعدٌ

* من مواليد القاهرة، حصلت على بكالوريس تجارة عام ١٩٨٩.
* نشرت قصائدها في «نصف الدنيا»، «أخبار الأدب»، «الكاتبة»، «كل الناس».

يشرق على الجهات الأربع
عليه عباءةٌ مُرتّقةٌ
احتواها بين زواياه
اخترقته شظايا
أسقطت العباءةَ
وتَمزقَتْ

« هروب »

كلماتٌ تنتحرُ فى المغيب
أوراقٌ بين ماءٍ ونارٍ
لوحةٌ موحشةٌ
قسماتٌ ممزقة تنزفُ
قصيدةٌ تشيخِ فى انتشاء
لحظةَ الموت
أحاولُ الهروبَ
وأعودُ إلى نافذة الصورة
لأكتشفَ خطوطَ الظلِ
أفرُ ببقايا لوحتى
إلى خاتمةِ الكتاب

رنين

مع ضحكة ليلكِ،
نجومٌ عاريةٌ،
تنطلق،
تلمسُ الأرضَ
وترقص.
فهل لي من رقصةٍ معك؟

« حروف تُحَتضَرُ »

حروفُ اسمِى تحتضرُ
فى ظلامِ الشمس
أحاول إنقاذها
تَحتَرقُ أصابعى باتّقادها
ألجأُ إلى زاوية ضوءٍ
وأرقبُ انتحارَ الوقتِ
لحظةَ احتضارِها

« ازدواجيةُ »

قبل خُروجكَ من البيتِ
تَسلخُ الحبَ من روحِكَ
تَعْصِمُ حنينكَ فى حُجْرتِك
تَغتسلُ بأحلامٍ
تَشربُ كوبا من كذبٍ
تَتَسلّحُ بصدى رَعَوَنَتكَ
تُخرجُ الأنا من ذاتكَ
تَضَعُ قَلَمكَ وأوراقك السوداء
فى حقيبتك الفارغة
وتكمِل انعدام الصورةِ
فتّسقط آخر علامةٍ للإنسان
وبعدها،
تَغلِقُ البابَ خلفَكَ

« ميلاد »

الآن أُطلق سراحَ طفولتى
فى نَبْتِ ذاتى
أحتضنها
إلى أن تخترق
كهولة أيامى ■



بكائية فلسفية ضد كارل بوبر

اسماعيل المهدوى

قد يكون هذا المقال ليس مجرد بكائية على زملنا الحاضر الذى أفرز حامل لقب الفروسية والنبالة من القصر الملكى البريطانى فى «الفلسفة» المعادية للعقلانية والمنطق - السير كارل ريموند بوبر Popper - ولكنه أيضا ردّ على البكائيات الشكلية شبه الرسمية التى انتشرت وتكررت خلال هذه الأيام (فى سبتمبر وأكتوبر ١٩٩٤) فى مختلف وسائل الإعلام، بدعوى رثاء حامل اللقب الملكى المذكور فى الفلسفة!! ولهذا، سنراعى هنا قدر مايمكن من التحديد المبسط أو التبسيط المحدد، الذى يتناسب مع مجلة ثقافية غير متخصصة فى الفلسفة، ويتناسب أيضا مع الانطباعات التى أثارتها الكتابات الصحفية الكثيرة والخفيفة فى هذا الموضوع بحيث تستلزم التوضيح والتبديد وأبرزها الكتابات التى دبجها غير المتخصصين فى الفلسفة عموما وفى مناهج البحث أو منطق العلم بشكل خاص!

* أما بخصوص البجع الأسود، فموقف كارل بوبر المضاد للعلم باسم «فلسفة العلم» يرتبط بصورة صغيرة رددها كثيرا للتعبير عن رأيه، قائلا إنه مهما شاهدنا من البجع الأبيض فان احتمال ظهور بجعة واحدة سوداء يمنعنا من الحكم بأن «كل البجع أبيض»! وهذا صحيح طبعا بالنسبة للبجع أو البط والحمير والأفيال!! لكنه بمنهج البجع هذا، استنتج إنه مهما تحققت أمامنا قوانين وحقائق العلم، فان مجرد «احتمال» حدوث عدم التحقق فى مثال واحد من وقائع العلم يكفى للتشكيك فى «بياض» القوانين والحقائق العلمية كلها!! وقد كانت الأناجيل أكثر دقة منه فى هذا الموضوع، حيث اشترطت «حدوث» ذلك المثال السالب الأسود فعلا، وليس مجرد «احتمال» حدوثه، ومن ثم قالت على لسان المسيح: «إن معجزة واحدة تكفى»!!

وبذلك تكون الأناجيل قد نقلت هذه المشكلة من مجال التوقعات الشكلية والسفسطائية فى موضوع الحتمية المادية، إلى مجال الأسرار والخلفيات الحقيقية التى تختفى وراء صناعة المعجزات. لكن يبدو أن بوبر - الذى كان أبواه يهوديين ثم اعتنقا المسيحية - تأثر بهذه الملاحظة بمنهج البجع بالذات، فحاول أن يثبت بها إخلاصه الأنجليكانى الجديد فى موضوع الخوارق!

* **الإمبراطورية المقدسة**

ظهرت كلمة «الوضعية» positirisme بالمعنى الفلسفى المعاصر، على يد الفيلسوف الفرنسى العقلانى المحافظ **أوجست كونت** Conte (١٧٩٨ - ١٨٥٧)، للتعبير عن اتجاه الاقتصار على وقائع ماهو كائن والظواهر القابلة للرصد والملاحظة، بدون التورط فى البحث عن الحقائق «الباطنة» لهذه الأشياء والظواهر، وهل هي مادية أم روحانية الجوهر، إلخ. ولهذا، كان كونت يسمى اتجاهه بالاتجاه الواقعى أو «العلمى» فى مقابل الاتجاه «الخرافى»؛ ويسميه أيضا الاتجاه «الإيجابى» في مقابل الاتجاه «السلبى» الذى يقتصر على النفى.

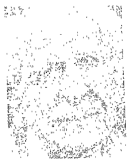
وهكذا نجد أن كلمة «الوضعية» (بمعنى فلسفة «الوضع» القائم وليس بمعنى ماهو من وضع الإنسان فى مقابل ماهو من إملاء السماء كما كان معنى الكلمة فى العصور الوسطى) كانت تعبر عن اتجاه عقلانى محافظ: يلتزم بالعقل والمنطق والعقلانية، لكن يتجنب ثنائية «المادة والروح» فى الفلسفة، كما يتجنب أيضا ثنائية «الواقع والثورة» (أى ما يجب أن يكون) فى الدراسات الاجتماعية والسياسية. وفى بريطانيا، شارك جون ستيوارت ميل Mill (١٨٠٦ - ١٨٧٣) أيضا فى ذلك الاتجاه بطريقته الخاصة.

وبذلك تأسست وظهرت فى العصر الحديث علوم الاجتماع والاقتصاد والسياسة، الخ، بينما تضاعف انطلاق العقلانية العملية المنطقية المحافظة فى الفلسفة والعلم على يد جناح آخر مكمل لهذا الجناح فى ألمانيا وروسيا (كان أبرز أعلامه لودفيج فيورباخ وأرنست ماخ وهيرمان هيلمولتز وسيتشنوف وبوجدانوف، الخ).

لكن كالمعتاد، لم يلبث أعداء العقل والعقلانية والمنطق أن سرقوا وركبوا الكلمات والمعانى - أو الأسماء والمسميات - الاستراتيجية لتلك العقلانية العلمية الجديدة بعد انتشارها ونجاحها ورواجها فى أوساط الفلسفة والعلم! وقامت بهذه المهمة التقليدية، المراكز والشبكات الكنسية العتيقة التى ورثت من ظلام العصور الوسطى وظائف مكافحة وطمس أو تحوير وتخليط ألفاظ وأفكار العقلانية والمنطق، وذلك فيما كان يسمى باسم ««الامبراطورية المقدسة»، أى الامبراطورية النمساوية التي كانت تشكل الجناح السياسى العسكرى الامبراطورى للفاتيكان والعرش البابوى.

ومن ثم ظهرت فى فيينا (العاصمة السياسية للإمبراطورية الكنسية فى النمسا التى أخرجت لنا أيضا أدولف هتلر!!)، مجموعة من هواة الفلسفة غير المتخصصين أقاموا هناك في عام ١٩٢٢ ما يسمى «حلقة فيينا» (بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ وظهور الدولة السوفيتية فى روسيا). والتقط هؤلاء من اتجاهات هذه العقلانية العلمية المذكورة أهم الأفكار والمصطلحات التى انتشرت إذ ذاك، وأبرزها مثلا: فكرة رفض الميتافيزيقا (وهى عند كونت بمعنى اللاهوت التمويهى وليس بمعنى الفلسفة عموما كما فهمها فلاسفة الامبراطورية المقدسة!!) وفكرة التحليل الشامل، والاقتصار على الخبرة أو التجربة والادراك البشرى، والاهتمام بالمعطيات الواقعية لأى تعبير لغوى، ومن ثم رفض «الأسئلة التى لا يمكن الاجابة عنها «لأنها لا تكون أسئلة حقيقية ولكن أسئلة «عديمة المعنى» (أى تنتمى إلى ما يسمى المرحلة اللاهوتية أو المرحلة الميتافيزيقية عند كونت). وكذلك اعتبار الرياضيات أساس العلوم الدقيقة، واعتبار الفيزياء والميكانيك بمثابة الهيكل أو النموذج العلمى (= من حيث الحتمية الموضوعية وليس طبعا بالمعنى الآلى الذى تصوره وهاجمه ماركس). ولهذا، كان أوجست كونت يسمى علم الاجتماع مثلا باسم «الفيزيقا الاجتماعية» بينما كان لابلاس (١٧٤٩ - ١٨٢٧) يسمى النظام الفلكى باسم «الميكانيكا السماوية La Mecanique Celeste (بمعنى الانتظام الحتمى العقلانى وليس بالمعنى الآلى

لكن كما تصدى ماركس لمجموعة فيورباخ من العلماء والفلاسفة فى ألمانيا وروسيا، نجد أن ما يسمى «حلقة فيينا» التقطوا أسماء ومسميات عقلانية القرن التاسع عشر هذه كعقلانية علمية محافظة ومتعددة الفروع، ومن ثم هجموا على الفلسفة وعلى العقلانية ومنطق العلم هجمة بربرية واسعة، استخدموا فيها الكثير من ألفاظ ومصطلحات الوضعية العقلانية والفلسفة الأنثروبولوجية المكملة لها - فى اتجاه لغوى شكلى سفسطائى، يهدم الفلسفة والعقلانية باسم العلم الأعمى المقطوع عن الإبصار الفلسفى!! ثم لم يلبثوا أن تقمصوا أيضا اسم «الوضعية»، مع اسم «المنطق (خصوصا بعد أن أرغمهم هتلر على الهجرة والانتشار من عاصمة الامبراطورية المقدسة إلى عواصم امبراطورية الغرب الجديدة التى حلت محل الفاتيكان وفينيا، وهى لندن وواشنطن - حيث لم يستطيعوا الازدهار فى باريس مدينة الفلسفة وأم العقلانية الحديثة).



كارل بوبر

وغطى هذا الاسم الجديد لتلك الحلقة البرجماتية النمساوية وفروعها الأنجلو أمريكية، على اسم «وضعية» كونت وميل وتلاميذهما، وعلى اسم فلسفة الخبرة الحسية المباشرة عند فيورباخ وهلمولتز وأمثالهما بل إنهم حاولوا أن يحتكروا لاتجاههم السفسطائى اللاعقلى صفة «العلم» - بدعوى أنهم «علماء» وليسوا «فلاسفة»، وأن الفلسفة تعتبر عندهم مثل السلم الخشبى الذى يستخدمه العالم للصعود إلى تكوين الصياغة اللغوية اللازمة للعلم ثم يدفعه بقدمه فيسقط بعيداً عن محراب العلم بدون قيمة أو فائدة!!

الحوار
للافلسفى
عن الفلسفة!!

فى «كليلة ودمنة»، عن الرجل الذى يترك لغته لى لغة أخرى لا يستطيع أن يتعلمها فينسى الأولى دون أن يدرك

الثانية، أنه يشبه الغراب الذى أراد أن يقلد مشى الحجلة البطىء ففشل ولم يستطع أن يرجع إلى مشيته الأولى، فاختلط مشيه وأصبح مع القفز أقبح الطيور مشياً!! وهذا ينطبق أيضا على ما يسمى «حلقة فيينا»، التى تكونت من مجموعة من المشتغلين بمختلف العلوم، قفزوا على الفلسفة بدون تخصص فى الفلسفة، وزعموا أنهم يقيمون بذلك فلسفة جديدة للعلم ــ فلم يصل أحد منهم إلى أى إضافة أو إنجاز جديد فى العلم الذى بدأوا به، ولم يصلوا فى الفلسفة إلا إلى التخليط البرجماتى والسفسطة والمغالطات اللامنطقية المضادة للعقلانية تحت اسم « فلسفة العلم» ويكفى أن نتأمل مثلا كيف وصلت تلك السفسطة التى تحمل اسم الوضعية والمنطق، إلى درجة إنكار الوجود كله ما عدا وجود الأنا solipsism (هذا كلام كارناب مثلا!!)، كما وصلت بمنهج السفسطة الشيئية الحسية إلى درجة إنكار وجود «العلاقة» بدعوى الاعتراف فقط بوجود الأشياء، التى يستحيل أن تكون غير مترابطة!! (مثلا كان زكى نجيب ينقل عنهم دائما تعليقاً على القضيةالمنطقية «العصفور على الشجرة» فيقول: «أرى الشجرة وأرى العصفور لكنى لا أرى على»!! ــ وكأن كلمة «على» هذه تعبر عن وجود إضافى ثالث ولا تعبر عن صميم التركيبة التى تجمع بين العصفور والشجرة أمام عينيه!!).

هؤلاء البرجماتيون الذين لم يتخصصوا فى الفلسفة، هم الذين تعلّم الفلسفة على أيديهم شاب ألمانى يهودى الأبوين درس علم الطبيعة والرياضة واشتغل مدرساً للطبيعة والرياضة فى المدارس الثانوية، اسمه كارل بوبر!

ذلك أن «حلقة فيينا» كانت تتكون من موريتس شليك Schlick الذى حصل على الدكتوراه فى الفيزياء، وفيليب فرانك Frank الذى تخصص واشتغل بالفيزياء أيضا، وهانز هاهن Hahn فى الرياضيات والميكانيكا، ولودفيج فيتجنشتاين Wittgenstein فى الرياضيات والميكانيكا وأوتو نيورات Neurath فى الاقتصاد وعلم الاجتماع، الخ الخ!!

وبطريقة «حوار الطرشان» خارج التعمق الفلسفى والعقلانى الصحيح المتخصص اختلف معهم كارل بوبر فى «الفلسفة» خلافا غير فلسفى وغير منطقى، كان هو الأكثر خطأ وتخليطاً فيه!! ومن ثم تركهم وانفصل عنهم ليقدم «تقليعة» جديدة لا تخرج عن نطاق تعليقاتهم ــ إلا فى بعض الكلمات الجديدة أو الطريقة التى تضاعف مغالطات وسفسطات تلك البرجماتية النمساوية الأمريكية!!

فمثلا كانوا يقولون وفق مبادئ المنطق المعروف إن معيار المعرفة الواقعية هو القابلية للتحقيق التجريبى لاثبات صواب أو صدق تلك المعرفة ــ أى مطابقتها للحقيقة/ الواقع ــ فقال هو إن المعيار هو القابلية للتحقيق التجريبى الذى يثبت التكذيب أو التفنيد!! وبديهى أن الصدق والكذب أو الصواب والخطأ أو التأييد والتفنيد وجهان لعملة واحدة، هى التحقيق التجريبى الذى يستطيع أن يثبت هذا أو ذاك!! ومن ناحية أخرى، فالكذب أو الخطأ هو بالتعبير المنطقى التقليدى «صفة عدمية» (= عدم سلبى)، مثله مثل العمى الذى يعنى انعدام الإبصار أو الموت الذى يعنى انعدام الحياة، بينما الأصل الموجب هنا هو الصدق أو الصواب، بحيث أن إثبات الكذب أو الخطأ إنما يعنى منطقيا نفى الصدق أو الصواب وإثبات عدمهما!! ومع ذلك، كان يكفى أن يقلب بوبر الأصل الصحيح للمشكلة على وجهه الآخر ليحصل على لقب «سير» فى الفلسفة من لندن التى حلت محل الفاتيكان «وفيينا»!!

هذا، رغم أن الأمر مختلف بلا شك من حيث الدلالات والإيحاءات العقائدية!! ذلك أن استخدام التحقيق القضائى مثلا من أجل إثبات صدق شخص معين، يختلف طبعا من حيث الدلالة والمغزى عن اعتباره متهماً منذ البدء من ثم استخدام التحقيق القضائى من أجل إثبات كذبه ــ حتى لو كانت النتيجة من حيث الحقيقة الموضوعية، واحدة فى الحالتين!! فما بالك إذا كان الرجل لا يعترف أصلا بما نسميه الحقيقة الموضوعية؟؟ !! وما بالك إذا كان عدم ثبوت الكذب فى العلم، لا يعنى فى الحقيقة نفى الاتهام المسبق، ولكنه قد يعنى فقط «الإفراج» لعدم كفاية الأدلة!!

هكذا نلاحظ أن وضع العلم من خلال موقف التكذيب أو محاولة التفنيذ فى وضع الاتهام، لا يصل حتى إلى اعتباره «بريئاً» حتى تثبت إدانته أو تكذيبه، لكنه يجعله على العكس كاذباً حتى يثبت عدم كذبه أو عدم تفنيده من خلال أى بجعة بوبرية سوداء «يحتمل» ظهورها!! هذه بلا شك «تقليعة» تستحق لقباً ملوكياً!!

وللمزيد من التوضيح، يجب أن نذكر أن بوبر وأصحابه وأتباعه يضعون العلم الموضوعى فى سلة واحدة مع الدين والسحر وما إلى ذلك، باعتبارها كلها فى نظرهم محاولات برجماتية للتفسير ــ بينما أنصار الدين يعتبرون نصوصهم الدينية مقدسة لا يأتيها الباطل من أية جهة، ولا تسمح القوانين بأية إشارة يمكن أن تضعها تحت ما يسميه بوبر القابلية للتكذيب أو التفنيذ!! وبذلك فإن بوبر حين يزعم أنه يقصد بذلك تكريم وتمجيد العلم

وإعطاءه وحده «احتكار» القابلية للتكذيب والتفنيذ إنما يمارس فى الحقيقة تشويهاً منافقاً للعلم وللحقائق العلمية، ويدافع ضمناً عن اتجاهات اللاعقل واللاعلم!! وهذه درجة من المغالطة المنافقة لم يصل إليها حتى أتباع «حلقة فيينا»!!

ضجيج الطبل

الملاحظات السابقة تكفى لتوضيح أن الفقيد المذكور لم يكن يستحق هذا البكاء الحار (رغم استحقاقه فعلا للألقاب الملوكية والاكليريكية!) ! ومع ذلك، صدرت أكبر الصحف والمجلات بعناوين رثاء شبه رسمى - على لسان «أساتذة» ذوى ألقاب شبه ملوكية ، وأيضا من حملة أقلام «عريضة» لا علاقة لهم بالفلسفة والفكر العلمى - تقول مثلا عن «السير» المذكور (٩٤/٩/٢٣) : «رحيل عملاق العقل العلمى»؛ و«درس فى العقل والحرية»؛ و«الأفذاذ» وكيف أعلن فذ الأفذاذ المذكور «تناقض حقائق الفيزياء مع حقائق البيولوجيا»!!!! الخ، الخ!!!

لكن لماذا هذا التكريم الرسمى البريطانى، ثم الرثاء الحار الذى التزمت به وقلدته بالمحاكاة المكشوفة الساذجة طبول العالم الثالث؟؟!!

تقول حكايات «كليلة ودمنة»، إن الثعلب سمع رنين الطبلة فى الغابة ثم رآها ضخمة منفوخة الحجم، فاحتال حتى وصل إليها لما توقع أن يجد فيها من اللحم والشحم! فلما شقها ووجدها فارغة جوفاء، تعجب كيف يكون «أفشل الأشياء هو أجهرها صوتاً وأعظمها جثة»!!

وهذه حقيقة تنطبق على مجالات العلوم والفنون، وخصوصا فى السياسة والمجتمع، حيث يصنعون فى المراكز الدولية وفروعها أعلاماً مشاهير وأعمالاً ترويجية هائلة الأسماء؛ فلا يكون المقصود من ذلك إلا تضليل نشاطات وممارسات العقل والفكر والبشرى بالاستنزاف والتبديد، أو بالتحريف والإبعاد عن الأهداف الصحيحة، أو بالتفريغ ونزع الجوهر واللباب العقلانى الصحيح من أعمال واتجاهات ومنتجات المفكرين والفنانين والاجتماعيين والسياسيين، بحيث لا يبقى منها إلا القشور المجففة أو الأغشية الرنانة!!

هذا ما حدث ويحدث فى مختلف المجالات البشرية: فى اتجاهات الفوضوية والعدمية والماركسية والنازية والسيريالية والتكعيبية والدادية، وغير ذلك من أشكال التبديد والاستنزاف والتخليط للمفاتيح العقلانية المرشدة للفكر والعمل، وللقيم الجمالية والأفكار التنويرية الملهمة. فما بالك حين يحدث ذلك أيضا فى الفلسفة «أم العلوم» ومفتاح مفاتيح العقل والتفكير والتعبير والتدبير؟؟!!

إن الدراسة التأصيلية الجذرية والمتحررة لمئات أو آلاف الصفحات التى أفرزها السير كارل بوبر ضد العقل والعقلانية والعلم وضد الفلسفة والمنطق - باسم العقلانية والعلم وفلسفة العلم، وتحت ستار هائل من الضجيج والتهويل الرنان - إنما تقدم مثالا واضحاً للمخططات والبرمجات العالمية المغرضة المذكورة، التى تغمر وتغرق العالم منذ أساطير مصر الفرعونية فى العصور القديمة حتى أساطير ماركس وهتلر وموسولينى وخلفائهم الصغار فى العصر الأنجلوأمريكى!

* اللاعقل السالب (واللاعقل الموجب)

علق أحد كوادر المخابرات «التبشيرية» الاستعمارية منذ حوالى قرن من الزمان على عمليات التشكيك اللاعقلى التى كان يستخدم فيها المغرضين الدارسين للإستشراق الإسلامى، فقال: إنه ليس المطلوب تحويل المسلمين من الإسلام إلى المسيحيه أو غيرها، ولكن المطلوب فقط هو تشكيكهم أو تحويلهم عن عقيدتهم بدون بديل للتوجيه!!

هذه الملاحظة المهمة، توضح كيف أن العمى أو الظلام يمكن أن يكون هدفاً فى حد ذاته! ذلك أن مكافحة ومصارعة وتعجيز الأعمى أو الشخص المطموس البصر بالظلام، تكون بلا شك أنجح وأسهل كثيراً. وهذا هو بالتحديد هدف الكثير من المحاولات العدمية والتشكيكية والهدامة والإفسادية المجونية منذ العصور القديمة. بل حتى مذاهب السفسطة والمغالطة وإهدار العقل والمنطق فى عصور الإغريق والرومان ثم فى العصور الوسطى، إنها كانت تستهدف الهدم السلبى، ثم تترك للكهنة وشبكات الأسرار الوثنية والتعبيد مهام التعامل مع أنقاض العقل وإقامة البدائل اللاعقلية الخادعة.

وفى العصور الوسطى، أوضح الإمام الغزالى هذه الحقيقة فى كتابه المضاد للفلسفة وللعقلانية «تهافت الفلاسفة»، فقال وأعاد القول مراراً وتكراراً: «نحن لم نلتزم فى هذا الكتاب إلا تكدير مذهبهم... واعتنينا فيه بالهدم... أما إثبات المذهب (البديل) فسوف نصنف فيه كتاباً آخر»! وكذلك قال إنه أراد بمحاولة تفنيد الفكر العقلانى الفلسفى: «أن ننكر كونه معلوماً يقينياً لا يتطرق إليه الشك... لأن هذا القدر من الاعتراض مشكك فيه»!!

* هذه هى بالتحديد المهمة التى استخدموا فيها بوبر ضد العقلانية والمنطق وضد الموضوعية العلمية والحقائق العلمية واليقين العلمى.

وليتأمل القارئ فيما يلى أمثلة من التصورات والشعارات التى نشرها وروّجها بوبر ضد العقلانية والمنطق وضد فلسفة العلم - لكن تحت اسم العقلانية وفلسفة العلم!! وليحكم القارئ بنفسه إذا كانت هذه تؤدى دور الدفاع والتأييد وتدعيم الثقة فى العلم، أم دور الهدم والتشويه المنافق والتشكيك!!

لقد أصدر بوبر آلاف الصفحات الببغاوية، وقدم فيها صياغات عصرية لنفس المغالطات السفسطائية التى تكررت ضد العقلانية والعلم منذ العصور القديمة حتى كتابات هيوم والبرجماتية الأمريكية والنمساوية أتباع وضعية الأنا المفردة فقط Solipsism !! ومن أقوال بوبر المعروفة مثلا:-

* لا توجد حقيقة موضوعية تشكل هدفاً للمعرفة العلمية وللتحقيق العلمى. ولهذا، فالتطور العلمى ليس تراكماً معرفياً، ولكنه تعاقب نظريات أو منظومات معرفية. ولا توجد حتمية للواقع، أى لا توجد تحددات وقوانين موضوعية ضرورية لوقائع وتغيرات الوجود، بحيث يسعى العلم إلى اكتشافها وتحديدها منطقيا.

* على أساس القول بانتفاء الحقيقة الموضوعية والحتمية العلمية، يقول بعدم وجود معيار أو أساس مشترك للقياس بين النظريات والمنظومات المتعاقبة فى العلم، ويقول إن أى نظرية أو فكرة عن موضوع معين تكون مقطوعة الصلة وغير قابلة للقياس المشترك أو المقارنة المنطقية مع النظرية أو الفكرة الأخرى عن الموضوع نفسه!!

*** فلماذا ننتقل إذن من نظرية سابقة إلى نظرية جديدة؟!**

الجواب عنده أن العملية كلها عملية إنتقال إلى الأنجح أو الأقل «تناقضا»، فالهدف هو الابتعاد عن احتمالات الخطأ أو الكذب، وليس الاقتراب من الصواب أو الصدق الذى لا يعترف بوجوده!! لكن يمكن من الناحية العلمية اعتبار ذلك تقدماً فى اتجاه الصواب أو الصدق، بالمعنى العكسى المذكور!

وخلاصة ذلك عنده إنه لا يوجد تقدم علمى حقيقى أو تقدم فلسفى حقيقى، وإنها هى حركة برجماتية (أى سعى إلى الانجاز أو الأداء العلمى، «والتشهيلات» العملية!!).

* تاريخ العلم، هو فى رأيه مجرد مجموع نظريات قابلة للتفنيد أو التكذيب، وليس مجموع نظريات يمكن تحقيق أو إثبات صوابها وصدقها بحيث تشكل رصيداً متراكماً للحقائق الموضوعية! ولهذا، يقول إن التطور العلمى أو الحركة العلمية ليست إلا حركة من أجل «حل المشاكل»، أى أن «تحل منظومة فروض أنجح محل فروض سابقة أقل نجاحاً»، وذلك وفق صيغة برجماتية/ تشهيلية مجهولة الأسباب والمبررات والمفاتيح (لكنها تؤدى الغرض بالطريقة التى تسمى فى العامية: تمشية أو تسليك الأمور!!). وهى بتعبيره: صيغة «مشكلة - حل مؤقت واستبعاد الخطأ - مشكلة جديدة...الخ»!!

وهذه تشبه فى الحقيقة الصيغة التى يحددها علم النفس للسلوك المعيشى للكائن الحى، وهى: توتر - خفض للتوتر - توتر جديد... الخ. لكن السلوك الإنسانى يختلف فى هذا الصدد عن السلوك الحيوانى، فى أنه يربط تلك الصيغة بأهداف وقواعد ومقاييس وقيم ومثل عليا وواجبات محددة، بينما «الحيوان» العلمى المزعوم عند بوبر يتحرك إلى حل المشاكل وإلى النجاح - بدون اعتراف بوجود حقيقة موضوعية يتحدد بالنسبة لها الصواب أو الصدق، وبدون مقياس أساسى عام أو معيار منطقى عام يحدد الصواب والخطأ ويميز بين النجاح والفشل، وبدون هدف عام واتجاه تراكمى عام للتطور والتقدم الذى لا يجرى وراء سراب!!

* لكن إذا وافقنا بوبر على ذلك،وإذا افترضنا مثله أنه لا توجد حقيقة موضوعية أو حتمية موضوعية (أى لا توجد حقائق شاملة وقوانين ضرورية ثابتة للوجود)، فماذا يكون معيار الحكم على الصواب والخطأ، وماذا يكون معيار الحكم على النجاح والفشل، وماذا يكون معيار أو مقياس التمييز بين الأكثر صواباً والأقل خطأ أو بين الأنجح والأفشل ؟؟!! بل وماذا يكون المعيار المنطقى الموضوعى الذى يحدد حتى معنى «المشكلة» (بحيث لا تؤخذ «المشاكل» بالمعنى الشخصى مثلا أو الاجتماعى أو الحكومى) ؟؟!!

* معنى العلم بين المنطق والسفسطة

التعريف الصحيح القديم للعلم منذ أيام أرسطو، هو: «العلم الحقيقى يكون بمعرفة العلل» Vere Scire'er causas Scire. وقد أقر فرنسيس بيكون فى كتابه عن المنطق الجديد ذلك التعريف الأرسطى، وأكده أيضا جون ستيوارت ميل الذى ركز على معرفة «الارتباط العلّى أو السببى للمعطيات» Causal Connection ومن ثم اتفق الفلاسفة القدماء والمحدثون المدافعون حقا عن العقل والمنطق والعلم، على أن العلم هو استدلال برهانى يبحث عن العلل أو الترابطات السببية للظواهر، ويسعى إلى استكشاف قوانينها الموضوعية أى الضرورية والثابتة (=الحتمية). ولهذا، يتقدم العلم من خلال الإنتقال عبر جزئيات الصواب أو الحق: بطريقة تراكمية أفقيا (=المزيد من الصواب

والمزيد من الدقة فى المجال نفسه)، وبطريقة صاعدة رأسيا (أى أعلى تعميماً ومن ثم أوسع وأشمل من حيث مجالات التحديد).

أما معيار أو مقياس أو مرجع الصواب فى ذلك التقدم، فهو: أولا، الواقع الخارجى أو الحقيقة الموضوعية: من حيث المطابقة بين المعرفة العقلية والأصل المادى العام (وهذا ما يسمى مبدأ «المطابقة» Correspondence). ثم أيضا وأساساً وقبل كل شئ، من حيث مبدأ الصواب المنطقى أو الاتساق المنطقى الذى تحكم به مبادئ الهوية وعدم التناقض. ووفقاً لهذا المبدأ، نجد أن التقدم العلمى الذى يصل إلى كشف العلاقة العلّية أو الارتباط العلّى بين ظواهر وقائعية معينة إنما يترجمها بذلك إلى معادلة تخضع لمبادئ الهوية، ومن ثم تكتسب الضرورة المنطقية الصورية، وتنتقل من إطار «الاستقراء» إلى «الاستنباط». فإذا قلت مثلا إن: يد٢أ = ماء (أى أن ذرتين إيدروجين وذرة أوكسيجين تشكل جزئ ماء)، فإن هذه الحقيقة المكتشفة استقرائيا تتحول إلى معادلة ضرورية تلتزم بمنطق الهوية.

وكل الاقترانات أو الترابطات التى لم تترجم بعد - أو لا يمكن أن تترجم - إلى ترابطات علّية/ سببية لتتخذ شكل معادلة هوية بين العلل أو المقدمات والمعلولات أو النتائج، هى الاقترانات أو الترابطات العرضية أو المشكوك فى ثباتها ودوامها. وفى مثل هذه الحالات فقط، تظهر أهمية ما يسميه بيكون «المثال السالب»، وما يسميه بوبر بإسم الإحتمال العكسى أو المخالف: حيث تعبر هذه الحالات عن اقتران عرضى (أى غير جوهرى ومن ثم غير ثابت/ غير ضرورى)، أو تعبر عن اقتران لم تتحدد ولم تتأكد بعد حقيقته.

وبهذا التمييز المنطقى التقليدى القديم، تتبخر وتتلاشى اعتراضات المغالطة والتخليط والسفسطة التى تجمع فى سلة واحدة بين البجع والبط والدجاج وبين الوقائع والقوانين الموضوعية الثابتة الضرورية! فأنت تستطيع أن تتوقع أى احتمالات عن لون البجع والبط والدجاج والحمير، الخ، لأنه لا توجد ترابطات أو معادلات سببية بين مقدمات معينة وبين ألوان تلك الكائنات. لكنك إذا قلت مثلا إن هناك احتمال عكسى فى معادلة التركيب الكيميائى المذكور للماء من الايدروجين والأوكسيجين، فإنك تكون قد خرجت عن نطاق العقل والمنطق والعلم وتحولت إلى مخرّف عدمى يرفض الحتمية الماديةوالقوانين الموضوعية ومبادىء الهوية المنطقية.

أوهام التشكيك
للاعقلى
فى الاستقراء العلمى

المشكلة المغالطية والوهمية التى تجدها عند السفسطائيين منذ العصور القديمة، ثم عند أعداء العقلانية فى العصور الوسطى (بما فى ذلك أمثال الأشعرى والغزالى وابن خلدون عند العرب!)، ثم فى العصر الحديث عند مالبرانش وهيوم والبرجماتية الحديثة وحلقة فيينا وغيرهم من فلاسفة السفسطة الجديدة المنافقة ضد العقلانية والعلم، هى قولهم إن الاستقراء يحدد «وقائع جزئية» محدودة، فكيف نستطيع توسيعها لتحكم بها على تحديدات «كلية»؛ وإنه يحدد وقائع خاصة بالماضى والحاضر، فكيف نستطيع توسيعها لتشمل تحديدات المستقبل أيضا!! الخ، الخ!!

وقد كان هؤلاء المغالطون منذ العصور القديمة حتى العصر الحديث، يعبرون عن ذلك بقولهم: ما الذى يضمن لنا أن تشرق الشمس غدا أو بعد غد؟؟!! وما الذى يضمن لنا شمول واطراد وقائع أى قانون علمى ثبتت ضرورته جزئيا؟؟!! وهذا ما عبر عنه بوبر بكلامه المكرر عن احتمال ظهور بجعة سوداء فى أى مكان آخر أو فى أى يوم فى المستقبل!!

ويتمثل التخليط المغالطى هنا، فى أنهم يريدون تحويل الاستقراء العلمى الموضوعى لوقائع الوجود إلى نوع آخر من الاستقراء لا يمكن استخدامه كمنهج لتحديد وقائع الوجود الشامل (أى فى الماضى والحاضر والمستقبل!!) «لأنه استقراء إحصائى يسمى «الاستقراء التام أو التعدادى» anumerative. أما الاستقراء العلمى الموضوعى للواقع، فيقوم على مبادىء أصلية وجذرية أسبق منطقيا، هى مبادىء العقلانية: فيما يسمى «مبحث الوجود» (الأنطولوجيا)، ومبحث المعرفة، (الأبستمولوجيا). وهذه المبادىء العقلانية، لها استدلالاتها البرهانية الفلسفية والمنطقية الأخرى، التى تثبت أصلا وأساساً بتحصيل الحاصل المنطقى إنه حتى التشكيك فى الحتمية إنما يثبت وجود الحتمية (بطريقة مبدأ ديكارت، أنا أشك فأنا موجود، - حيث أن ثبات تحديدات الشك اللغوى المكتوب أو المنطوق عن الحتمية إنما يعبر هو نفسه بتحصيل الحاصل عن وجود الحتمية الموضوعية). وهذا يعنى فى حد ذاته ثبات مكونات وعلاقات وقوانين الوجود وقابليتها للتحديد والمعرفة. ومن هنا يكون هدف الاستقراء القائم على العقلانية العلمية، هو تحديد واستكشاف الوقائع والقوانين الموضوعية للوجود، وليس إصدار أحكام تعدادية بخصوصها يكون المطلوب إثبات صدقها أو صوابها التام الكلى عدديا!!

فاستقراء معادلة التكوين السببى للماء مثلا، يكون نوعاً من التحديد والاكتشاف لإحدى الحقائق والقوانين، الثابتة للطبيعة، وليس نوعاً من التعداد

الاحصائى! والضمان المطلوب علميا فى هذه الحالة، ليس ضماناً لثبات حقائق وقوانين الطبيعة ـ فهذا ما تستلزمه منطقيا وما تثبته مبادىء العقلانية العلمية أصلاً وابتداءً. وإنما هو ضمان منهجى لدقة عملية «الاكتشاف» نفسها، أى إنه ضمان منهجى لصواب وعدم خطأ الباحث أو المستكشف وليس ضماناً لصواب وعدم خطأ الطبيعة وثباتها (= حتميتها)، أو ضمان لعدم مخالفة الطبيعة لنفسها وعدم خروجها على قوانينها، الخ الخ!!

وإذا تأملنا فى كتابات ودراسات فرنسيس بيكون وجون ستيوارت ميل وغيرهما عن منهج الاستقراء العلمى وضمانات وشروط التحديد والاكتشاف فى الاستقراء، سنجد أنها كانت كلها ضمانات وشروطاً تتعلق بالباحث أو المكتشف أو العالم التجريبى وباجراءاته وعملياته البشرية، ولا تتعلق طبعاً (ولا يمكن أن تتعلق) باحتمالات أو نزوات مزعومة للطبيعة أو مخالفات وهمية تنسب إلى الطبيعة نفسها!! فالذى يريد أن يتحدث إذن عما يسمى «مشكلة الاستقراء»، يجب أن يتحدث عن مشكلة أو مشاكل البحث والاستكشاف وليس عن مشاكل وهمية ينسبها إلى الواقع الموضوعى أو إلى الطبيعة!!

أما ألوان البجع والبط والدجاج عند بوبر، فهذه مسائل عرضية لا تعبر عن تحددات أو ترابطات سببية أو علاقات وقوانين ضرورية، وإنما تعبر عن توصيفات عرضية تحتاج إلى نوع آخر من الاستقراء، هو الاستقراء الاحصائى أو التعدادى ـ تماما مثل إحصاء أو تعداد عدد ذوى البشرة البيضاء وذوى البشرة السمراء وذوى البشرة السوداء فى بلد معين. وفى كل هذه الأمثلة، لا توجد للاستقراء مشكلة أو مشاكل خاصة بالطبيعة أو بالواقع المادى وظواهره وقوانينه، ولكن توجد مشكلة أو مشاكل خاصة بالمستقرىء البشرى للواقع!!

الأصول
اللاهوتية
لمشكلة البجعة السوداء

الاحتمالات العكسية أو الممكنات العكسية والمصادفات والأحداث المخالفة للتوقعات، هى أمور معروفة ومتكررة وواسعة الانتشار فى مختلف المجالات والوقائع والحيوانات والنباتات، الخ. لكن المغالطين والسفسطائيين هم فقط الذين ينقلونها من عالم الجزئيات والاقترانات العرضية إلى عالم الكليات الموضوعية والقوانين والترابطات العلمية، وبهذه الطريقة، لا تصبح حكاية البجعة السوداء أو البطة الحمراء مجرد مسألة جزئية عرضية، لكنها تتحول إلى غلطة سفسطائية يرمزون بها إلى احتمالات أو ممكنات عكسية لا منطقية فى مجال حقائق العلم وقوانين الوجود ـ إلى درجة القول باحتمال عدم شروق الشمس غدا، واحتمال انقلاب أى قانون علمى إلى عكسه!!

كيف ساغ لهم أن يرددوا مثل تلك المغالطات حتى عن حقائق موضوعية مباشرة ثابتة وراسخة منذ بدأ الإنسان يدرك ما حوله؟؟!!

السبب هو أن هذه التصورات ترجع فى الحقيقة إلى دعاوى لاهوتية ودينية تقليدية كانت تتكرر منذ العصور القديمة والوسطى. وكالمعتاد، يمكن أن نجد الكثير من صياغاتها القديمة محددة بوضوح فى كتاب «تهافت الفلاسفة»!

ذلك أن اللاهوتيين القدماء ـ بسبب استغراقهم فى الدفاع عن وجود وشمول القدرات الغيبية التى تحكم الطبيعة، وأيضا بسبب تخلف أو انعدام اكتشافات العلوم الطبيعية إذ ذاك ـ لم يكونوا يعرفون العلل والأسباب والترابطات الحتمية الشاملة للظواهر والقوانين الطبيعية، ومن ثم كانوا يتصورون أنها تحددات جزافية تعسفية/ تحكمية منفصلة بعضها عن بعض، وأن كلا منها كان يمكن أن يكون عكس ذلك لولا الأمر الإلهى أو الاختيار الإلهى. فالشمس كان يمكن أن تشرق من الشرق وكان يمكن أن تشرق من الغرب، والأجسام كان يمكن أن تسقط من أعلى إلى أسفل وكان يمكن أن تسقط من أسفل إلى أعلى، الخ الخ!! وهذا التصور الذى كان يتوهم التماثل الشكلى المجرد بين احتمالات أو ممكنات غير متماثلة بحكم الحتمية الواقعية الشاملة والذى كان يتوهم التساوى الشكلى المجرد بين احتمالات أو ممكنات غير متساوية بحكم الحتمية المادية الشاملة كان يسمى عندهم «الامكان الصرف»، وبالتعبير الحديث: «الجواز المطلق»، CON-TINGENCE ABSOLUE . وكانوا يقولون مثلا، إنك لو وضعت قدحين من الماء متماثلين تماما على يمين وعلى يسار شخص عطشان، أو ثمرتين متماثلتين تماما على يمين وعلى يسار شخص جائع، فلا يمكن أن يتجه إلى أحدهما إلا بالاختيار التحكمى!! وكان هذا عندهم دليلا على ضرورة الإرادة الإلهية والضمان الإلهى لإخراج الطبيعة من مأزق التماثل المطلق أو التساوى المطلق بين الممكنات العكسية!!

وقد نقل المفكرون الفرنسيون هذا الموضوع (الذى نجده مكررا فى كتاب «التهافت»، واستعمله الفيلسوف بوريدان BURIDAN فى القرن الرابع عشر فى مثال آخر يسمى «حمار بوريدان»، ، عن حمار يمكن أن يموت جوعاً وعطشاً إذا عجز عن الاختيار بين الاتجاه ناحية التبن يمينا والاتجاه ناحية الماء يساراً!! وبعد ذلك، ظهرت عند ديكارت أيضا فى

القرن السابع عشر، فكرة «الضمان الإلهى»، لتفسير سبب وضمان استمرار الانتظام والحتمية فى الوجود.

لكن بعد نيوتن وتقدم علوم الطبيعة والفلك وانتشار العقلانية المادية ومبادىء الميكانيكا والحتمية الشاملة، اختفت طبعا التصورات الوهمية المذكورة عن «الإمكان الصرف» أو التماثل المطلق والتساوى المطلق بين الاحتمالات أو الممكنات المتضادة، ومن ثم اختفت من علوم الطبيعة أيضا فكرة «الضمان» التحكمى المذكور. ومع ذلك، نجد أن التشكيكيين والسفسطائيين المحدثين المعاديين للعقلانية العلمية والحتمية المادية، مستمرون حتى اليوم بالقصور الذاتى فى تكرار السؤال المغالط القديم الذى اخترعته عصور الجهالة: ما الذى يضمن اطراد/ استمرار الحتمية الطبيعية؟! ما الذى يضمن شروق الشمس غدا؟! والجواب بلغة بوبر: إذا لم تضمن لى أن يكون كل البجع أبيض وكل الدجاج أحمر فلا ضمان لأى شىء!!

وبديهى أن أحدا من العلماء والفلاسفة، لم يعد يستطيع فى العصر الحاضر أن يدس فى العلوم إجابة لاهوتية عن ذلك السؤال، لأن هذا يخرج عن إطار العلم الطبيعى. لكن بعضهم يكتفون .. بإثارة السؤال، ويتركون للمشتغلين باللاهوت وللرواسب اللاهوتية مهمة الإجابة !! وهكذا فعل السير كارل بوبر بإثارة مشاكل البجع بدلا من مشاكل الطبيعة!

أما وقد تصدى الرجل للجمع بين مواهب الكتابة عن ألوان البجع والبط ومواهب التشكيك المنافق والهدم المموه لمبادىء الفلسفة العقلانية ومنطق العلم، فقد كان يستحق لقب لورد! وإنما نعترض فقط على «إمكان» صلاحيته بديلا جديداً للألمانى اليهودى الأيوبين أيضا الذى صنعته لندن فى القرن الماضى: كارل ماركس! ■

كينزا بورى أوى: غضب مفاجئ يطفو على صدرى

حوار : سانروكو يوشيدا.
ترجمة : صالح قاسم.

قـ أجريت هذه المقابلة فى منزل كينزا بورى أوى فى صباح يوم من أيام حزيران عام ١٩٨٦ فى طوكيو أى قبل فوزه هذا العام بجائزة نوبل بثمانى سنوات. وقد أجريت المقابلة بدعم من جامعة ميامى، وجمعية مجلس شمال شرق آسيا للدراسات الآسيوية، وترجم نص المقابلة من اليابانية إلى الإنجليزية وحرر بموافقة أوى نفسه.

• **يوشيدا: بالأمس قابلت (يوتا رو كو ناكا)، وقال إن الجمعية اليابانية خلقت حديثاً مزاجاً خاصاً جعل من الصعب مناقشة المسائل المناوئة للسلاح النووى، وإنه إذا كان هناك أحد ضد السلاح النووى فهو صبيانى أو غير ناضج.. موضوعك الرئيسى فى رواية (طوفان يغطى روحى ١٩٧٣)، ورواية (الطريدة ١٩٧٦)، وأعمالك الأخرى؛ هو الإبادة البشرية بوساطة السلاح النووى؛ بصفتك مؤلفاً لهذه الروايات، هل تقول إن ذلك كان بسبب المناخ الاجتماعى؟**

- أوى : قبل ٢٣ سنة، نشرت كتاباً بعنوان: مذكرات هيروشيما عام ١٩٦٥ (الطبعة الإنجليزية ١٩٨١)، هذا يعنى أنه قد مضى ربع قرن تقريباً قبل أن أفكر بهيروشيما، وخلال تلك الفترة شاركت فى نشاطات مجموعة تدعى اتحاد المنظمات اليابانية للمتضررين من القنبلة الذرية، والقنبلة الهيدروجينية وقرأت وكتبت خلال ذلك بدعم من حركات مثل: حركة نزع السلاح النووى، وحركة إغاثة الضحايا، كذلك نظّمت لجاناً، ومجالس لهذه الحركات، ربما كانت مناقشة هذه القضايا صعبة قبل ٢٤ سنة، أما الآن فلا أعتقد ذلك، أوه، حسناً، ليست صعبة، ولكننى لم أكن مدعوماً من غالبية المفكرين. كثير من الضحايا تحدثوا، وكتبوا عن معاناتهم، على أية حال: الباحثون اليابانيون سواء أكانوا باحثين فى الأدب الإنجليزى، أو علماء اجتماع، أو فيزياء، أو كتاباً مشهورين نادراً ما التفتوا بجدّية لهذه الأشياء، باستثناء باحثين مثل: (**كازوى واتانابى**) و(**ماساو ماريوام**)، والبروفسور (**شيكى كاتوا**)، وما زال الوضع على ما هو عليه.

قبل أربع، أو خمس سنوات، عندما وضعت الصواريخ الأمريكية النووية المتوسطة المدى أوروبا فى وضع محرج، انتشرت الحركة المناوئة للسلاح النووى من أوروبا إلى أمريكا، وعندما يكون لمثل هذه الحركات فى أوروبا وأمريكا نشاطها فإن المفكرين اليابانيين من الطبيعى أن يتأثروا بها، ولذلك كان لدينا مجال واسع لمثل هذه االحركات المضادة للنووى. أما الآن فإن القليل منها استمر. أنا لم أتأثر بهذه الحركات صعوداً، أو هبوطاً. أنا أفعل ما يجب أن أفعله فى كتابة رواياتى ومقالاتى النقدية.

إذا كان النقد اليابانى يصفها بأنها تنظر نظرة صبيانية وساذجة تجاه الأسلحة النووية فدعنى أخبرك بما يلى: العالم السياسى الأمريكى (**جورج كنان**)، والذى أثق بحكمه يقول فى كتابه (**الخداع النووى**): «إن الشخصيات السياسية وخبراء الأسلحة النووية الذين يحقرون الحركات المناوئة للسلاح النووى على أنها شعارات ساذجة وصبيانية هم على أية حال شخصيات ساذجة وصبيانية ويجعلون وجود العالم فى خطر. هذا ما يقوله (**كنان**)، وأنا أعتقد بصحة ذلك فى اليابان، ولذلك يجب عدم التزام الصمت عندما توصف بالصبيانى أو الساذج، وحتى أكون صريحاً، ويجب أن أعترف: بأنه لربما كان هناك بعض الصبيانية فى الحركات اليابانية المناوئة للنووى. لكن لا يمكنك الحكم على مثالية أحد من خلال عمل واحد له فقط، وإذا فعلت ذلك ووصفته بالصبيانى فهذا خطؤك.

• يوشيدا: سيد أوى، هناك عديد من الموضوعات التى لم يتناولها الأدب اليابانى من قبل، وأنت عندما بدأت كتابة الرواية صعق بعض القراء اليابانيين بسبب أسلوبك المميز: موضوعات جديدة، اتجاهات جديدة.. قرأت أعمالك كلها القديمة، وحتى آخر عمل حديث، ووجدت أن أسلوبك يتغير باستمرار، فمثلا فى إحدى قصصك القصيرة المبكرة (الحمامة ١٩٥٨) وردت عبارة: «غضب مفاجئ يطفو على صدرى». هل أنت الذى ابتكرت هذا الأسلوب لأن الأساليب اليابانية التقليدية لم تستطع معالجة نوع الموضوعات التى ترغب بتناولها فى قصصك؟

- **أوى** : بداية، موضوع الإبادة البشرية النووية ليس جديداً، الهبوط على القمر بصاروخ هو الجديد، هناك ـ بالطبع ـ (**إدموند روستاند**) الذى كتب رواية (**رحلة إلى القمر**)، و(**ويلز**) كتب أيضاً عن القمر، ولكن عندما هبط رجل حقيقى على القمر كان هذا هو الجديد، وإذا استخدمت ذلك فى الأدب فإن هذا الموضوع سوف يكون جديداً.

على إية حال، موضوع الإبادة البشرية النووى جديد نسبياً، إن اكتشاف الانشطار النووى خلق إمكانية صنع القنبلة الذرية التى تقتل عديداً من البشر، والأسلحة النووية تزيد فى حدّة التوتر الدولى. هذا تحول جديد فى الأحداث؟ وهذا صحيح. ولكن، طالما أن فكرة الإبادة البشرية واردة فالموضوع ليس جديداً، ولكنه جزء من هارمونية لتقاليد الأدبية (إذا سمحت لى باستخدام كلمة تقاليد كما استخدمتها أنت). ما أعنيه من وراء ذلك: هو فكرة الرؤيا فى التقاليد المسيحية مثلا، أو الغيبيات فى التقاليد الهندية، أو حتى فى تقاليدنا البوذية، والتى ظلت موجودة لمدة طويلة فى هذه المعطيات أتعامل مع فكرة ما وراء النووى كشىء متجذّر فى التقاليد الإنسانية العالمية، وهناك من كتب نصاً تقليدياً يختبر مشكلة ما وراء النووى كما فعل (بيرنارد مالا مامود) فى رواية (نعمة الله ١٩٨٢).

فى الفترة التى سبقت بداية كتابتى، لم يكن فى التقاليد اليابانية أن تكتب بطريقة مشابهة للطريقة التى يفكر بها المؤرخ، أو الفيلسوف. بعد نهاية الحرب عام ١٩٤٥ بعشر سنوات تقريباً. كتب الروائيون اليابانيون تحت تأثير كتاب مثل **ديستوفسكى، هيجل، هيدجر، سارتر**، فكتبوا بطريقة المؤرخين أو الفلاسفة، وأحياناً كمحللين اجتماعيين. كان هذا توجهاً جديداً. وأنا تأثرت بهؤلاء الكتاب، لقد احتجت لأن أفكر باليابان، بالعالم، بالجنس البشرى وعندما بدأت أكتب، كتبت لأطوع التعبير الروائى لأفكارى.

كنت أقرأ ـ أيضاً ـ للفلاسفة الفرنسيين مثل سارتر، وكامو، ولذلك تأثرت رواياتى بهما أيضاً على ما أعتقد. كان لدى بعض الكراهية لبعض الناس مثل (**يوسونارى كاواباتا**)، أو (**جون إيشيروتا نيتراكى**) وبشكل عام شعرت ببعض الكراهية أيضاً لبعض جمعيات المؤلفين اليابانيين، والسبب أنهم لم يفكروا بشكل منطقى، كانت أفكارهم شبه غامضة، أو بمعنى آخر كانت فى غاية السطحية. هذا ما كنت أعتقده عنهم عندما كنت شاباً، أما الآن فإنه من غير الضرورى أن أفكر بنفس الطريقة.

تقول الناقدة والشاعرة (كاثلين دين) عن الشاعر (**وليام بليك**): «أفكار بليك ملأى بالغموض ولكنها ليست غامضة»، وأنا أقول: «إن أفكار تانازاكى، وكاواباتا. وآخرين ليست غامضة ولكنها غير مفهومة». هذا ما كنت أعتقده وأنا شاب.



كينزا بورى أوى

على أية حال، كثورة، حاولت أن أكتب بدقة قدر المستطاع، وكمثال: لم أستخدم الحذف، حاولت ألا أحذف أى ضمير. وكما تعلم، فاللغة اليابانية تكون فعالة عندما يكون هناك «حذوفات». أنا قررت عدم استخدام ذلك، فجاء أسلوبى مشابهاً لأسلوب المترجم ـ وبالمناسبة، معظم الترجمات ليس لها أسلوب. فرواية (**نورثروب فراى**) مثلا ترجمت إلى اللغة اليابانية، ولكن الترجمة لم تكن تشبه فراى أو حتى أسلوب المترجم، ومثل هذه الترجمة يجب شطبها وإعادة ترجمتها بأسلوب جديد، وأنا أعتقد أن مثل هذه الترجمات لا تزال تحت الترجمة، ولو أنها قد تكون مفيدة. إن النص الذى تتصارع فيه لغتان هو نص حيوى ومثير، ولذلك كان لدى النية بتدمير اللغة اليابانية عن طريق استخدام تراكيب لا تناسب اليابانيين. كنت طموحاً، وفعلا،كتبت روايات بنية التدمير وصلت حدّ التطرف.

• يوشيدا: لكى تزيل الغموض .....

- أوى : نعم، كى أزيل الغموض، حتى إننى فى كل مرة كنت أحدد كلمات بعينها أستخدمتها فى أعمالى، ولكن هذا كان ضمن أعمالى المبكرة، فى السنوات العشر الماضية أو أكثر، حاولت أن أبتكر أسلوباً يابانياً يحتذى به بعدى معتمداً على مساهماتى التدميرية المبكرة.

• يوشيدا : وبخاصة، فى أعمالك الأخيرة، حيث كان أسلوبك يتوافق توافقاً تاماً مع إيقاع الكلام اليابانى، أليس كذلك؟

- أوى : هذا لأننى اعتدت نظم أشعار (الواكا) اليابانية.

• يوشيدا : أوه، هذا يوضح الأمر.....

- أوى: أخى كان شاعر (واكا)، أنا نفسى نظمت شعراً أكثر من النقد فى الأدب الكلاسيكى اليابانى، وأنا شاعر جيد فى (الواكا) أو (الهايكو)، وقد نظمت بعض الأشعار وعمرى ١٥ أو ١٦ سنة وحتى العشرين تقريباً ، ومازلت أحترم الشعراء المحدثين أكثر من أى شخص آخر. قرأت كثيراً فى الشعر اليابانى، والشعر الأمريكى (اودن) مثلا ولشعراء آخرين مثل: ت. س. إليوت، ييتس، وبليك شاعر مهم جداً بالنسبة لى، وكما تلاحظ، أنا قارئ نهم للشعر، وأهتم كثيراً بإيقاع اللغة اليابانية. كتبت رواية (ألعاب عصرية) عام ١٩٧٩. عندما كان عمرى ٤٢ سنة تقريباً، وهذه رواية أعتبرها شاملة لمجمل خبراتى الروائية، وبعد هذه الرواية، ومنذ عشر سنوات تقريباً، وأنا أحاول ابتكار أسلوب جديد أكثر راحة للقارئ اليابانى، ولا يعنى هذا أننى عدت للأسلوب اليابانى التقليدى، لكننى أتلمس أسلوباً أكثرتقبلا.

• يوشيدا: لقد كان للكاتب شويو تسوبوشى(١٨٥٩ ـ ١٩٣٥) دور مهم فى خلق أسلوب جديد للأفكار الجديدة.....

- أوى: نعم، ولكن طموحات كتاب الرسائل بالنسبة لأساليبهم كانت دائماً غامضة. خذ مثلاً أسلوب (شويو)، فقدرته على إظهار المعنى والتعبير عن الأفكار لم تكن عظيمة مثل أسلوب (إنجو سانيوتى) (١٨٣٩ ـ ١٩٠٠). فشويو كان حكواتياً ومسلياً، وكان معاصراً وقتذاك. ودليل ذلك أن (**شيمى فوتوباتى**) تلميذ شويو عندما حاول أن يطور أسلوباً جديداً لروايته (الغيوم المنسحبة ١٨٨٩) لم يدرس أسلوب معلمه شويو، ولكنه درس أسلوب انجو. إن أفكار الكاتب حول أسلوبه، وكما هو واضح فى حالة شويو لم تقبل شرعياً إلا لنصف الوقت. لا يهم ماذا ستكون النتيجة، على أية حال: على الكتاب أن يناضلوا من أجل أفكار جديدة، وأساليب جديدة، وبخاصة فى بداية أعمارهم؛ مثل شويو وفوتاباتى فى مرحلة التحول التاريخى اليابانى بعد حصار (ميجى) عام ١٨٦٨، ومثلى أنا أيضاً، فقد حاولت ابتكار أسلوب جديد تحت تأثير استسلام اليابان فى الحرب العالمية الثانية.

• يوشيدا: استخدامك للخط القوطى، أو الأحرف السوداء ظهرت أولا فى رواية (عصرنا) عام ١٩٥٩، ومؤخراً فى رواية (يوم يكفكف دمعى بنفسه) عام ١٩٦٩، (الطبعة الإنجليزية عام ١٩٧٧)، وكذلك رواية: (طوفان يغطى روحى)، ورواية: الطريدة، ورواية: الألعاب العصرية، حيث كان استخدامك لهذه التقنية كثيراً... فى رواياتك الحديثة ـ على أية حال ـ لم تستخدم الخط القوطى إلا فى حوار الشخصية المدعوة (ايور)؛ ما غرضك من ذلك؟ عندما قرأت، أو شاهدت ذلك فى البداية تعجبت، وقلت لعل فى ذلك معنى تصويرياً وبخاصة فى هذه الصفحة المكتوبة بالخط القوطى بالذات.

- أوى: حسناً، إن أى كاتب فى أى حقبة تاريخية، أو أى بلد معنى بنوع الكتابة، وكمثال: لورنس ستيرن الذى كتب رواية (رحلة عاطفية) استخدم الفواصل بكثرة فى هذه الرواية، وفى اليابان، وفى فترة (ميجى) عندما ظهرت الأنماط الطباعية حاول الكتاب استخدام مختلف التقنيات. فالناقد (شو **جيوتاكا ياما** ـ ١٨٧١ ـ ١٩٠٢ ـ مثلا استخدم الدوائر الصغيرة، والدوائر المزدوجة، كذلك وضع نقاطاً، وخطوطاً حول الجمل لإبرازها.

الناقد الروسى ميخائيل باختين أيضاً استخدم الفراغات بين الحروف للتأكيد عليها ، هذا الشىء هو نوع من الخروج على المألوف فى الطباعة، وأنا مهتم جداً بهذا النوع من الابتكار، من الممكن أيضاً أن تستخدم «أنماطاً» مختلفة من الأشكال ومعاً لتعطى الصفحة انطباعاً أكبر، واللغة اليابانية تشتمل على ثلاثة نماذج: الكاتا كانا، والهيراجانا (نوعان فى الأبجدية المقطعة)، والكانجى (الطريقة الصينية)، والتى عادة ندمجها معاً.

• يوشيدا: فى رواية الطريدة، هل كانت بعض الأجزاء بأبجدية الكاتا كانا؟

- أوى: نعم،.... ثمة شىء مثير يدعى روبى (Rubi)، عادة أكتب المقاطع الصعبة القراءة بالنسبة للشخصيات بخط صغير جانب الشخصية، وهذا مفتاح اللفظ، وكمثال: إذا كتبت الكانجى كخروج على المألوف، وأتبعتها بما يقابلها بالروسية أو الفرنسية بصيغة اللفظ اليابانى مثل (روبى)، فإنك سوف ترى فى المكان الواحد نفسه: الكلمة اليابانية، والكلمة الأجنبية فى الصيغة اليابانية الأصلية، ويمكن أن تفعل الشىء نفسه مستخدماً الأقواس، أنت تعرف أن لدينا

عديداً من الكلمات المستوردة فى اللغة اليابانية، ومن المهم جداً - أحياناً - الإشارة إلى المصدر. فشكراً لطبيعة نظام الكتابة، والكتابة اليابانية مفتوحة جداً - وأنا نفسى حريص على الاستفادة من هذا العامل.

• يوشيدا: هل هناك كتاب آخرون يفعلون هذا فى اليابان؟

- أوى: فى رواية (دخول العصر الجليدى الرابع)، المنشورة باللغة اليابانية عام ١٩٥٩، وبالإنجليزية عام ١٩٧٠ للكاتب كوبو آبى المولود عام ١٩٢٤، ملأ كوبو آبى كثيراً من الصفحات مستخدماً فقط لغة الكاتا كانا، وقد حلّ مترجم هذه الرواية المشكلة باستخدام الأحرف الكبيرة. أنا أقول: إنه إذا كان لابد لأعمالك أن تترجم فإنه يجب أن يتوفر فى اللغة المترجم لها النوع نفسه من الكتابة (الأبناط).

• يوشيدا: ماذا بالنسبة للقوطية، أو الخطوط المائلة؟

- أوى: نعم، أنا أحب الخطوط المائلة، الكتابة ذات الخط الغامق فى أعمالى يمكن اعتبارها خطوطاً مائلة باللغة الإنجليزية.

• يوشيدا: رواية الطريدة مميزة فى هذا الأسلوب وفريدة، وهى تختلف عن الأعمال الأخرى، لاشك أنك ابتكرت هذا الأسلوب لتعبر عن جو السخرية والهزل، فالحبكة الرئيسية فى هذا العمل هى تبادل الأدوار بين الابن والأب - كيف خطرت لك مثل هذه الفكرة الرائعة - هل هناك عمل محدد استفدت منه؟

- أوى: لا يوجد مصدر محدد، أنا أعيش مع ابنى المعوق؛ بالطبع - أحياناً - أدوارنا تتراجع فى أحاديثنا، مزاحاتنا. تبادل الأدوار متوفر فى الأجناس الأدبية، وهو موجود فى المسرح الأوروبى الواقعى كشكل من أشكال المسرح؛ مثل المسرحيات التى يلعب فيها المهرج دوراً رئيسياً، ومثال على ذلك: مسرحية (فردريك) للكاتب البولونى «ويتولد كومبرويكر»، التى يتحول فيها المراهق إلى طفل. هذه الرواية تشبه روايتى، ولكنها لم تكن المصدر، حصلت على الفكرة من حياتى الخاصة مع ابنى، وأنا - بالطبع - أحب هذا النوع من المسرحيات. أحب أيضاً الهزل والسخرية، ولذلك أشاهد أفلام الهزل الأمريكية، ومن الكتاب المعاصرين أحب «ناثانيل ويست» الذى كتب رواية (يوم لاكوست)، وهى رواية مفضلة لدىّ، ومن الروايات التى أحبها أيضاً؛ رواية (المليون البارد)، وهى أشبه ما تكون بالرواية المهيجة، ولكنها ساخرة، واهتمامى بهذه الروايات جعلنى أكتب رواية الطريدة، إن الموضوع الأكثر أهمية فى الطريدة هو أسلوبها الروائى الذى يؤديه رجل معتوه، فالأسلوب فى الرواية الحديثة مهم جداً.

• يوشيدا: تقصد تعدد وجهات النظر التى يرويها الكاتب، ويكتبها شخص آخر؟

- أوى: نعم، هذا صحيح، «هذه تجربة كبيرة بالنسبة لى.

• يوشيدا: أنت تستخدم هذه التقنية فى روايات عديدة، أعقدها هى.....

- أوى: رواية يوم يكفكف دمعى بنفسه.

• يوشيدا: وفى رواية (محاولة قطف البراعم وقتل الحملان) المنشورة عام ١٩٨٠، فهذه الرواية ممتعة جدًا، وبنيتها القصصية معقدة جدًا.

- أوى: هذه الرواية تجاهلها النقاد تماماً.

• يوشيدا: هل فعلوا ذلك حقاً؟

- أوى: نعم، بكل تأكيد.

• يوشيدا: أوه، كتبت عنها لمجلة أمريكية.

- أوى: إذن، فهذه ستكون المقالة النقدية الوحيدة فى العالم (يضحك).

• يوشيدا: على أية حال، الغرض من تعدد وجهات النظر هو لإبراز الواقعية بكل غموضها، وتناقضاتها؟

- أوى: نعم، أنت على حق.

•• يوشيدا: فى رواية (ألعاب عصرية)، هناك عديد من وجهات النظر التى تسمح للمؤلف تقديم خيالات مختلفة للواقعية الواحدة، والتى تتراكم فوق بعضها، المسلسلات نفسها التى تشاهد مرات عديدة بشخصيات مختلفة، وفى كل مرة تغير طفيف يخلق خيالا محيرًا، تماماً مثل الصورة غير الواضحة، وأعتقد بأن مثل هذا الخيال غير الواضح هو عالمى، ولعله مهم أيضاً، هل لك أن تعلق على هذه النقطة؟

- أوى: كتبت فى عام ١٩٧٨ كتاباً بعنوان (أساليب الرواية)، شرحت فيه مفهوم الغموض والذى كان مهماً بالنسبة لى. شرحت هذا المفهوم تماماً كما شرحت الناقدة «كاثلين رين» أعمال «بليك»، لقد أردت تقديم الغموض فى رواية (ألعاب عصرية)؛ يمكنك القول: الحقيقة الواحدة تحتضن عدة معانٍ. ومنذ أن تضمن الفولكلور المحلى، والأساطير المحلية عنصر الغموض، وأنا أحاول إقحام هذه المسألة فى الأساطير المحلية - ولقد مضى حتى الآن عشر سنوات على تاريخ نشر الكتاب. أنهيت حديثاً رواية أخرى حول الموضوع نفسه، عنوانها بسيط (م/ت): الأحرف الأولى من الكلمات: الأم الرئيسة، المحتال، هذه الرواية هى (ألعاب عصرية) أخرى تروى بأسلوب قصصى مباشر من بطل يتذكر الماضى.

إن نقاد هذه الأيام يتحدثون عن تداخل النصوص، والتى تعنى دراسة العلاقة بين نصين أو أكثر. فى روايتى

الحديثه(م/ت) التى تعمدت فى أسلوبها أن تقرأ بتداخلها النصى، وتداخل النص فى رواية (ألعاب عصرية)، إذا قرأت الروايتين، فإنك سوف تفهمهما جيداً أفضل مما لو قرأت كل رواية على حدة.

• يوشيدا: إذن العلاقة هى نفسها ما بين رواية (قطف البراعم وقتل الحملان) ١٩٥٨، وراوية (محاولة قطف البراعم وقتل الحملان)، أليس كذلك؟

- أوى: نعم، باستثناء طريقة السرد هنا.

• يوشيدا: قبل كتاب (مذكرات هيروشيما)، ورواية (مسألة شخصية)، ١٩٦٤، والطبعة الإنجليزية عام ١٩٦٨، أجد كثيراً من أعمالك يتوفر فيها الحافز على الهرب الذى يذكرنى بقصة سفينة نوح فى التوراة. هل كنت تضع ذلك فى ذاكرتك وأنت تكتب مثلا: رواية (بكاء) عام ١٩٦٣، أو رواية (طوفان يغطى روحى)؟

- أوى: لا، حتى إننى لم أقرأ التوراة كثيراً، لم أفكر بسفينة نوح كثيراً، لقد قرأت التوراة من خلال أعمال وليام بليك، أو دانتى، ولا أعتقد أنهما كانا مهتمين بقصة نوح.

• يوشيدا: ولكن رواية (طوفان يغمر روحى) لها علاقة بقصة يونس، أليس كذلك؟

- أوى: نعم، فأنا أعتقد أن يونس شخص مهم، لأنه مثير ومتمرد.

• يوشيدا: لأنه وقع فى مأزق، ووضعه حضور مجازى لأشخاص محبوسين، كفاح رجل للخروج من القيد أمور مهيمنة ومتكررة فى أعمالك.

- أوى: لقد بهرنى الفلاسفة الوجوديون، وطبيعى أن أكون مؤلفاً وجودياً. اهتمامى الرئيسى كان فحص وجود الإنسان... حديثاً، على أية حال، اهتممت بالفلسفة الوجودية السابقة. يمكن القول: بأن مسألة موضوعى لم تعد تتعلق مباشرة بأية فلسفة وجودية. ولكن بالعناصر المرتبطة بالحياة، مثل كيف تعيش مع طفل معوق، أو كيف تفكر بالعصر النووى، فهذه الأمور هى أكثر أهمية لى الآن، وأنا أختار موضوعى هذه الأيام من الحياة الواقعية، ابتدأت وجودياً، ولا أزال أصولياً، ولكن بدرجة أقل.

• يوشيدا: صورة أفريقيا متكررة فى أعمالك، وبدقة، فالأبطال فى روايات: مسألة شخصية. مغامرات الحياة اليومية (١٩٦٤)، الصرخة الصامتة (١٩٦٧) كلهم يحاولون الذهاب إلى أفريقيا.

١ - أوى: وفى رواية (عصرنا) ١٩٥٩، أيضاً.

• يوشيدا: فى كل هذه الروايات كانت صورة أفريقيا غامضة: أحياناً تعبر عن الحرية، وفى أحايين أخرى تعبر عن الخطر أو حتى الموت، سيد أوى، هل زرت أفريقيا؟

- أوى: من الغريب جداً القول إننى لم أزرها. إن موضوع أفريقيا رومانسى جداً، ومنذ أن أحببت كونراد، فإن أفريقيا بالنسبة لى صورة كونرادية: كثير من الصعوبات، وتنوع المعاناة، ولاتزال رومانسية، هذه أفريقيا بالنسبة لى.

وشيء آخر، هو أننى ومنذ كنت طالباً وحتى هذه الساعة مازلت / مهتماً كثيراً بحركات الاستقلال فى العالم الثالث. أفريقيا بالنسبة لى مأوى رومانسى رائع، وليست مكاناً له أهمية وجودية، أنظر إلى أفريقيا كما ينظر كتاب الغرب إلى الحضر والدول الآسيوية الأخرى.

• يوشيدا: لقد تعاملت بجدية مع موضوع الجنس، وفى مختلف رواياتك، فى إحدى مقالاتك قسمت الإنسانية إلى مجموعتين: كائنات بشرية جنسية، وكائنات بشرية سياسية، الكائنات البشرية الجنسية تعيش فى ظل الماضى ولذلك هم رومانسيون، بينما الكائنات البشرية السياسية فى تيقظ دائم للتغيرات فى العالم وينظرون للأمام.. للمستقبل. ومن هذا التحليل يبدو أن هناك افتراضين كبيرين حول الجنس، أولهما: أن البشر معرضون باستمرار للسقوط بشرك الجنس - وثانيهما: أن الفساد الجنسى الذى تطرحه دائماً هو من وسائل التفكك العائلى.

- أوى: نعم، أعتقد أنك على حق، لقد استخدمت الجنسية فى رواياتى كوسائل مدمرة للتآلف (العائلية)، وحاولت ربط مختلف المعانى فيه - أنا أختلف عن د. هـ. لورنس - فى أعمال لورنس كان الجنس هو الموضوع الرئيسى فى رواياته، بالنسبة لى، وببساطة، استفدت من عناصر الجنس كوسائل صلبة للتفكك العائلى فى الحياة الدنيوية للجنس البشرى، لقد تعمدت ذلك، عندما كنت فى العشرينيات، والثلاثينيات.

● يوشيدا: بمناسبة الحديث عن التفكك العائلى، فإن كثيراً من الشخصيات فى رواية (طوفان يغمر روحى) مثلاً أياديها مقطوعة، بعضها كان فى شكل غريب جداً.

- أوى: نعم... أشوهم.

● يوشيدا: إنهم يشبهون الأشكال البشرية فى رسومات بيكاسو التكعيبية، أو الناس البشعين فى لوحات هيرونموس بوخ. وكمثال أولى فى رواية الطوفان: الرجل المتقلص، لقد كان ابتكاراً مذهلا.

- أوى: قد يكون ذلك إعادة لبيكاسو، أو بوخ. ولكن اهتمامى كان ينصب على إمكانية التعايش مع مثل هذه النماذج

البشرية الغريبة، أو المشوهة على أساس أنها جزء من الجسم البشرى، ولازلت أكتب عن هذا الموضوع على أمل اكتشاف أن العيش مع هذه المخلوقات الغريبة مريح. فى البداية، لم أتعمد رسم شخصيات صعبة وبشعة فى رواياتى، ولكن أثناء بحثى عن طرق التفكك العائلى ظهرت هذه الشخصيات هناك، لذلك، فأنت على حق، إنها وسائل لتشويه التآلف. فالرجل المتقلص، المثال الذى ضربته هو نموذج يوكيو ميشيما. لقد استلهمت هذه الشخصية من شخصية يوكيو ميشيما، كل مرة أراه، أو أتذكره، أرى أو أتذكر ميشيما.

• يوشيدا: هلاً فصلت أكثر؟

- أوى: إذا أدركت بأن الرجل المتقلص (المنكمش، المتلاشى) هو صورة كاريكاتورية لميشيما فإنك سوف تدرك طرقاً جديدة فى فهم هذه الرواية. وكمثال: فى الأشياء المتعلقة بالشذوذ الجنسى، ومعاقبة نفسه.....

• يوشيدا: فهمت، لقد رسمت ميشيما باستخدام تقنيات الواقعية الغرائبية فى مقالتك المعنونة: (لماذا ينتج الجنس البشرى الأدب؟) المنشورة عام ١٩٧٥، قلت إنه إذا فرق أى شخص أصول الانسجام بين الجنس البشرى، وبين المجتمع، بين العالم والكون، فإن الأدب المعتمد على وجهة النظر الإنسانية سوف يستمر يقاوم العنف مثلا. عندما تقول أصول الانسجام لا تعنى ببساطة أن نكون ودودين مع بعضنا.

- أوى: بكلمات بسيطة، على الأدب أن يتعامل مع موضوع الاستبعاد الاجتماعى فى العائلة والمجتمع، لقد توسعت فى موضوع الاستبعاد الاجتماعى ليشمل الكون. السؤال هو: كيف نستطيع تغيير الوضع بحيث لا ينبذ أى شخص، لذلك على الأدب أن يخلق نماذج بشرية فى بيئة لاتميز. هذه هى أساسيات أدبى. إن الجنس البشرى المتخيل فى أعمال وليام بليك غير منبوذ. ولذلك أقرأ أعمال بليك ودانتى لأننى أتمنى أن أرى صورة الجنس البشرى مقبولة فى المجتمع، وحتى أوسّع رؤيتى أكثر لكى أكون قادراً على خلق نموذج بيئة بشرية فى نص عالمى. ومن هنا، تظهر صورة الكارثة النووية على أنها عنصر مدمر كبير.

• يوشيدا : فى مقال: «نظام الصورة فى الواقعية المشوهة»، فى كتابك (طرق الرواية) تؤكد على أهمية الواقعية المشوهة. تقول: إن على أدبنا أن يتبنى نظام صورة للواقعية المشوهة كجزء مكمل، ويعمل ذلك يجب إعادة أجيال حقيقية للحياة البشرية، بهذه الطريقة أريد تشكيل مستقبل الأدب اليابانى.

- أوى: نعم، هذه فلسفتى الأولية.

• يوشيدا: نعم، ولكن بمفهوم النص العالمى، اليابان - بالطبع - جزء من العالم، كمؤلف يابانى، هل كتبت حقاً رواياتك لقراء العالم؟

- أوى: عندما ترجمت إحدى رواياتى إلى الألمانية، قابلنى المترجم الألمانى، وكان سؤاله الأخير: هل الترجمة الألمانية مهمة لك؟ أغظته بقولى: «لا، أنا غير متحمس أيضاً إذا دعانى ناشر أجنبى لإلقاء محاضرة بمناسبة صدور ترجمة لإحدى رواياتى، والسبب أننى غير متفائل بأن كتبى سوف تجد من يقرؤها فى الدول الأجنبية، نشأت تحت تأثير الأدب الأجنبى، ولدى شعور كامل باحترام الأدب الألمانى، الفرنسى، البريطانى، وأمريكا اللاتينيه أيضاً. على أية حال، أنا مقتنع بأن الأدب يجب أن يكتب للناس الذين يعيشون معه فى البلد نفسه، العصر نفسه. ولهذا، لم أقصد أبداً أن أكتب للقراء الأجانب. إننى أشعر أننى أكتب للناس الأذكياء الذين يعيشون معى فى هذا البلد الصغير، وإذا حدث أن وجد القارئ الأجنبى أعمالى بأن النموذج البشرى اليابانى، والمجتمع اليابانى ممتع فإننى ببساطة سوف أكون سعيداً جداً.

بالنسبة **ليوكيو ميشيما**، أعتقد أن الأمر مختلف. ومع ذلك فقد كان مشهوراً، حقيقة لقد كان ملك الأدب اليابانى - **يوكيو ميشيما** لم يثق بالنقد اليابانى فتحول إلى القارئ الأجنبى، وموته كان استعراضاً للمشاهدين الأجانب، لقد كان مشهداً استعراضياً.

العلاقة بين ميشيما والنظام الإمبراطورى كانت أكثر من مزدوجة، واليابانيون يعرفون ذلك، ولكن من وجهة النظر الأجنبية، أو وجهة نظر القارئ الأمريكى فالنظام الإمبراطورى اليابانى غير مرن، ولذلك فالمشهد النهائى الذى قام به ميشيما وربطه بالنظام الإمبراطورى أظهره وكأنه شىء غامض، ولكن الحقيقة، أنه فعل ذلك لتسلية القارئ الأجنبى.

أنا دائماً أفكر بالقارئ اليابانى المعاصر، ولذلك أشترك أحياناً بالحركات المناوئة للسلاح النووى، وإذا اهتم كتاب العالم بالنماذج البشرية التى أقدمها فى قصصى فإننى سأكون فى غاية الامتنان، على أية حال، عندما أكتب، أفكر فقط بالقارئ اليابانى - أنا كاتب محلى من وجهة النظر العالمية، أقرأ أعمالاً عالمية، ولذلك أقرأ الأعمال اليابانية بالطبع، وخلال النهار، ولمدة ثلاث ساعات كل يوم أقرأ ما أختاره للدراسة مثل: **مالكولم لورى، دانتى، ييتس، باختين** وعندما أذهب للفراش، أكون قد شربت قبل مدة. أقرأ **ديكنز** وأنا أرتدى البيجاما، قراءة مؤلفين أجانب مصدر إلهامى، ومع ذلك، وما دمت أكتب باللغة اليابانية، فأعتقد أننى أكتب للقراء اليابانيين. ■

نزار قبـــانى القلق المقلق

ماهر حسن فهمى

نزار قبانى دائما قلق مقلق، ولكنى سوف أتناول قصيدته الأخيرة التى أثارت كثيراً من النقاش، بشىء من الموضوعية، فى إطار نظرة أشــمل، لأن النظرة الشمولية مطلوبة لتقديم القصيدة، والحقيقة أن الحديث عن حاضرالوطن العربي لايسر عدواً ولا حبيباً، وقد حضرت عدة محاضرات عن مستقبل العالم خلال النصف الأول من القرن الحادى والعشرين، ألقاها بعض كبار الساسة، وبعض الباحثين المتخصصين فى السياسة الطبيعية geopolitics مثل الرئيس الألمانى الأسبق **هلموت شميث** والرئيس النمساوى السابق **كــورت فــالدهايم**، والأستاذ الدكتور **محمد ريــاض** الأستاذ بجامعة عين شمس وغيرهم، ولم يذكر أحدهم دوراً لأى دولة عربية خلال النصف الأول من القرن القادم، بل إن المخزون النفطى متوقع نفاده حول سنة ٢٠٣٥، وعندها تكون البشرية قد وجدت البديل فى الطاقة الشمسية أو الطاقة النووية النظيفة، وبذلك يفقد الوطن العربى عنصراً جوهرياً من عناصر قوته التى لم نستفد منها كما ينبغى.

والواقع أن المشاكل التى كانت تشغلنا أول هذا القرن وهى الأميــة والتخلف والتفرق والحرية السياسية، مازالت هى تشغلنا إلى اليوم، وكأن قرنا من الزمان قد مر على البشرية فظهرت نمور آسيوية ومحت بلدان نامية أميتها، وتوحدت دول أوروبيــة، وتوقف الزمن عندنا، فنسبة الأمية فى الوطن العربى خمسون فى المائة، ومازال التفرق يعبث بنا ويزيدنا إنهاكاً، وبالتالى مازال التخلف فى كل ميادين الحياة هو السائد. هذا واقعنا المعاش بالرغم من كل محاولاتنا أن نثور على هذه الأوضاع حيناً، وأن نتحول إلى أغلبية صامتة حيناً آخر. كانت حركة التنوير يقودها رواد أمثال **الكواكبى** فى (طبائع الاستبداد) **وقاسم أمين** فى (تحرير المرأة والمرأة الجديدة) **ومحمد توفيق البكرى** فى (المستقبل للإسلام) **وطه حسين** فى (مستقبل الثقافة)، واليوم نرى تراجعاً حتى أن بعض هذه الكتب التى نشرت منذ قرن تصادر فى دول عربية مشرقية ومغربية.

وقديماً حين خدش **عمر بن أبى ربيعة** الواجهة المنسقة للمجتمع وكشف أعماقه، ثار البعض ضده، كما أعجب به البعض الآخر، والذين أعجبوا به من الناحية الفنية، والذين ثاروا ضده، ثاروا ضد فكرة تعرية المجتمع الحجازى الذى كثر فيه الجوارى والغناء والرقص، الطبقة المترفة نتيجة الفىء والأنفال، ومحاولة إبعاده عن التطلع للحياة السياسية التى انتقل مركز الحكم فيها من المدينة إلى دمشق، وانتهت معركة صفين بإراقة دماء القرشيين، وظهور الاختلافات السياسية بين الأمويين والشيعة والخوارج، ولذلك كان **عمر** يقول:

فمثل الذى عاينت شيّب لمتى ..

ومثل الذى أُخفى من الحزن أنكرا.

ومادام لا يستطيع أن يكون فارساً فى ميدان السياسة ولا فى ميدان القتال، فلا بأس من أن يكون فارساً فى ميدان آخر وفى غزوات أخرى، أعنى ميدانِ الغزل، كأنه يداوى أحزانه أو يقوم بعملية تعويض.

وننظر بعد ذلك إلى **المتنبى** فنجده بالرغم من عروبته التى حدثنا عنها **«شوقى ضيف»** فى كتابه «دراسات فى الشعر العربى» يقول (وما تفلح عرب ملوكها عجم) أتراه كان يهجو العرب أم

تراه كان يستثير همتهم؟ كان البويهيون الفرس قد ملكوا العراق، وكان هو عراقى المولد عربى الأصل والهوى، ولم يقل له أحد لقد ثبطت هممنا. بل لقد هجا مصر فى أكثر من قصيدة، ومع ذلك حين زار **ابن الأثير** مصر بعد وفاة **المتنبى** بأكثر من قرنين وجد المصريين منكبين على شعره يدرسونه لأنه ملأ الدنيا وشغل الناس.

وإذا تركنا الشعرالعربى القديم إلى شعرنا العربى الحديث، فسوف نجد **حافظ إبراهيم** شاعر النيل وصاحب قصيدة (مصر تتحدث عن نفسها) التى غنتها سيد الغناء العربى أم كلثوم يقول:

حطمت اليراع فلا تعجبى

وعفت البيان فلا تعتبى

فما أنت يا مصر دار الأديب

ولا أنت بالبلد الطيب

وكم ذا بمصر من المضحكات

كما قال فيها أبو الطيب

ولم يقل ناقد كيف يصف مصر بأنها بلد غير طيب أو كيف يسخر من مصر ويقول كم فيها من المضحكات، فهو عاشق مصر، وهذا الهجاء نوع من الضيق حين يطفح الكيل بالمحب ولا يجد إلا كل ما يكدر.

أما **شوقى** فيقول حين نفى:

شكرت الفلك يوم حويت رحلى

فيا لمفارق شكر الغرابا

فأنت أرحتنى من كل أنف

كأنف الميت فى النزع انتصابا

ومنظر كل خوّان يرانى

بوجه كالبغى رمى النقابا

وليس بعامر بنيان قوم

إذا أخلاقهم كانت خرابا

وإذا كانت أخلاقنا خراباً، وبنياننا غير عامر، فماذا يبقى لنا؟ هل كان **شوقى** بارد العاطفة تجاه مصر؟ إنه لم يكد ينفى حتى ملأ الدنيا صراخاً وحنيناً، وإحساساً بالغربة وأنيناً ملتاعاً:

وسلا مصر هل سلا القلب عنها

أو أسا جرحه الزمان المؤسى

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

قسم الله لم يغب عن جفونى

شخصه ساعة ولم يخل حسى

ونتحول عن مصر إلى **خالد الفرج** الشاعر الكويتى حين يستبد به الضيق الشديد، فيصب جام غضبه على الجامعة العربية - رمز الأمة العربية - وهو يشك فى أنها مبصرة أو سامعة، فهى تتكلم أكثر مما تعمل ومازال العرب كما هم فى حالة ضياع:

عقدت اجتماعك يا جامعة

فهل أنت مبصرة سامعة؟

كفانا ولائم فيها الدسوم

تمص من الأمة الجائعة

كفانا أحاديث لا تنتهى

كفانا وعودكم المائعة

فيارب رحماك أنقذ حماك

وخذ بيدى أمة ضائعة

وحين كتب **بدر شاكر السياب** قصيدته (المومس العمياء) وسرد مأساتها وأسمع صرختها وصرخته:

لا تتركونى فالضحى نسبى

من فاتح ومجاهد ونبى



عربية أنا أمتى دمها

خير الدماء كما يقول أبى

ويح العراق أكان عدلا منه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

كى يبصر المصباح بالنور الذى لا تنظرين.

قال النقاد إنه يتحدث عن بغداد. وحين كتب (**مظفر النواب**) مطولة (القدس عروس عروبتكم) وألقاها فى مهرجان دمشق، كانت أشبه بالقنبلة لما فيها من سباب للعرب ولحكام العرب فى حضورهم وعجزهم عن حماية القدس، الفتاة التى تستنجد بهم لينقذوها من المغتصبين فطلبوا منها أن تصبر.

ونأتى الآن إلى **نزار قبانى** وقصيدته (متى يعلنون وفاة العرب) التى هاجمتها الصفحة الأدبية بجريدة الأهرام

هجوماً متواصلا فى أكثر من عدد، واستكتبت عدداً من الكتاب راحوا يرجمون الشاعر وقصيدته، وإن اعترفوا جميعاً بأنه شاعر كبير.

لن نتحدث طويلا عن نزار شاعر الغزل فتلك مرحلة تراجعت بعد نكسة ١٩٦٧ . ولكن نظرة سريعة إلى شاعر سورى كبير ومعاصر له هو سليمان العيسى فى دواوينه (مع الفجر - أعاصير فى السلاسل - شاعر بين الجدران - الدم والنجوم الخضر) نجد مثل هذه العناوين لقصائده (بغداد تمزق القيد - رسالة إلى خطيبها فى الجبهة - قتيلة الموصل - يا جبال النار - الأردن الثائر - ثوار الجبل الأخضر - لبنان الثائر) وأتساءل مع إعجابى بسليمان العيسى، أى هذه القصائد سوف يفلت من غربال الزمن ويبقى خالداً تردده الأحقاب كما تردد غزليات عمر بن أبى ربيعة وآمال المتنبى الضائعة؟.

الكثير من هذا الشعر وليد مناسبات انتهت بالفعل، كما انتهى الشعر الذى قيل فى كثير من الأحداث الخارجية مثل الفتوحات الإسلامية أو فى كثير من الأحداث الداخلية مثل الصراع على الحكم بين الأمين والمأمون ولم يعد يقرأه فى بطون الكتب إلا الخاصة الذين يبحثون فى هذه المناسبات. أليس التعبير عن المأساة الخاصة بصورة غير مباشرة، صورة إنسانية، مثل شعر الحكمة عند المتنبى أو العاطفة الإنسانية ممثلة فى الغزل كما صنع عمر بن أبى ربيعة ولنزار قبانى الذى يقول (الجنس كان مسكنًا جربته، لم ينه أحزانى ولا أزماتى) وهى عند نزار مأساة خاصة ممثلة فى شقيقته المنتحرة ومأساة عامة ممثلة فى أمته الضائعة كما يقول خالد الفرج.

ولاشك أن التمرد له أكثر من طريق، يقول نزار فى مقدمة أحد دواوينه (حرام أن نمزق القصيدة لنحصى كمية المعانى التى تنضم عليها، لأن كل الملكات العقلانية الحاسبة فاشلة فى ميدان الروح. أريد أن يكون الفن ملكاً لكل الناس كالهواء والماء وكغناء العصافير) ثم يكمل حديثه قائلا: (الوطن مرسوم فى كل فاصلة، فى كل رشة حبر يتركها أديب على الورق. رائحة مدادنا وشواطئه وجباله وأقماره ونجومه وعيون نسائه هى بعض أبجدياتنا).

ولذلك ما كادت تحدث نكسة ١٩٦٧، حتى انطلق كالبركان ليصوغ لنا قصائد الغضب كما صاغ من قبل قصائد الحب. وهكذا كتب (هوامش على دفترالنكسة) التى اعتبرها البعض هجاء لمصر. لقد كلفتنا الهزيمة خمسين ألف خيمة جديدة، والمطولة تحليل للهزيمة، فرءوسنا جوفاء لأننا لا نقرأ، ووطننا معزول لأننا لانخرج منه، وحياتنا يلمؤها الوهم، وهم الزار وضياع النرد وكسل النعاس. كان بوسع نفطنا أن يتحول إلى خناجر أو لهب يحرق كل عدو. إن الاستبداد حطم كبرياءنا وأراق دماءنا، فنحن نعلق المشانق ونمارس السحل بلا تبصر، نبنى المنازل ونهدم الإنسان، ويوم حطمنا الوحدة، عشش التفرق. إنه يستثرينا حين يعلن أن جيلنا لا أمل فيه (يا أيها الأطفال، أنتم بذور الخصب فى حياتنا العقيمة وأنتم الجيل الذى سيهزم الهزيمة).

ثم يشتد تمزقه ويعرى أخطاءنا، علنا نستر عرينا، وهو يتحدث عن هذه الخيام الجديدة: (حرب حزيران انتهت، جرائد الصباح ما تغيرت والأحرف الكبيرة الحمراء ما تغيرت، الصور العارية النكراء ما تغيرت، والناس يلهثون تحت سياط الجنس يلهثون. حرب حزيران انتهت وضاع كل شيء، لكننا باقون فى محطة الإذاعة، فاطمة تهدى إلى والدها سلاماً، وخالد يسأل أعمامه فى غزة وأين يقطنون، نفيسة قد وضعت مولودها، فطمئنونا عنكم، عنواننا: المخيم التسعون).

ويكتب تراتيله فى القدس مدينة عيسى ومحمد عليهما السلام التى أصبحت مدينة الأحزان، مدينة السلام أصبحت ضحية العدوان، ولكن قلبه لا يطاوعه على أن يتركها حزينة، فيعدها بأن تحف بها أغصان الزيتون: (صليت حتى ذابت الشموع، ركعت حتى ملنى الركوع، سألت عن محمد فيك وعن يسوع، يا قدس يا منارة الشرائع، يا طفلة جميلة محروقة الأصابع، حزينة عيناك يا مدينة البتول، يا واحة ظليلة مر بها الرسول ... غدا غدا سيزهر الليمون، وتضحك العيون، وترجع الحمائم المهاجرة، ويلتقى الآباء والبنون على رباك الزاهرة) .وفى ديوانه (لا) وهى تحمل معنى الرفض للواقع المريض يقول فى قصيدته (قراءة أخيرة على أضرحة المجاذيب): (أنظر كالمشدوه فى خريطة العروبة، تضحكنى الأعلام والأختام والممالك التركية.. تناثرى كالورق اليابس يا قبائل العروبة، اقتتلى واختصمى يا طبعة ثانية من سيرة الأندلس المغلوبة).

ويفزعه موت (جمال عبدالناصر) فيكتب أجمل وأصدق ما قيل فى رثائه، هاجمه يوم الهزيمة، لأنه كبير العروبة والمسئول، لأن نزارًا كان فى حالة ثورة وغليان، ولكنه حين مات فاجأته الصدمة، كان لا يزال كبيراً وقادرا على

محاولة الأخذ بالثأر، والطريق غامض، وهو هنا لا يرثى ويبكى لا يعدد المناقب، إنه حزين حتى الموت، ولكنه لا يتخلى عن مبضعة المشحوذ: (قتلناك ليس جديدا علينا اغتيال الصحابة والأولياء، فتاريخنا كله محنة، وأيامنا كلها كربلاء. نزلت علينا كتاباً جميلا ولكننا لا نجيد القراءة، تركناك فى شمس سيناء وحدك، تكلم ربك فى الطور وحدك، وتعرى وتشقى وتعطش وحدك، قتلناك نحن بكلتا يدينا، وقلنا المنية، لماذا قبلت المجىء إلينا، فمثلك كان كثيراً علينا. سقيناك سم العروبة حتى شبعت، رميناك فى نار عمان حتى احترقت، لماذا ظهرت بأرض النفاق لماذا ظهرت؟ وراء الجنازة سارت قريش، فهذا هشام وهذا زياد، وهذا بريق الدموع عليك وخنجره تحت سيف الحداد).

ونبعد عن نزار قليلا لنعود إليه - فما بعدنا عنه إلا لنقترب منه - فنقرأ فى جريدة الوفد العدد الصادر فى ١٩٩٤/١٢/١٥ حديثاً للدكتور **محمد حسن الحفناوى** بعنوان «ليتهم ما كانوا مسلمين»، (لو لم يكن مسلمو البوسنة والشيشان من المسلمين ماذبحوا وأهدرت دماؤهم، استبيحت نساؤهم وتمزق أطفالهم إلى أشلاء. ولذلك ليتهم ما كانوا على ديننا لأننا لا نستطيع أن نمد يد العون البسيط لهم، ولكننا اكتفينا بالشجب والرفض. فيا حكام المسلمين المؤتمرين فى قاعات الفنادق الكبرى تحركوا، قدروا شيئاً إيجابياً لتشعروا العالم أننا مازلنا أحياء).

وفى جريدة الوفد أيضاً العدد الصادر فى ١٩٩٤/١٢/٩ أثناء مؤتمر مناصرة البوسنة قال الشيخ **محمد الغزالى** (هناك سباق من الحكام العرب للصلح مع إسرائيل فى حين ينص دستورها أن القدس عاصمتها إلى الأبد، وهذا يعنى بناء هيكل سليمان بعدهدم المسجد الأقصى، وتوسيع دولتهم، والأمة الإسلامية مع هذا النحو جديرة بالموت).

أن ما قاله **نزار قبانى** فى قصيدته (متى يعلنون وفاة العرب) فى أكتوبر بجريدة الحياة هو نفسه ما قاله الدكتور الحفناوى وما قاله الشيخ **محمد الغزالى** فى ديسمبر بجريدة الوفد، فلماذا لم تثر ضدهما نفس الضجة التى ثارت ضد نزار؟ أتراه أوسع منهما شهرة؟ أم تراه أكثر منهما تأثيرا، ولذلك خاف النقاد من تأثير قصيدته على القراء؟.

إن النقاد يعرفون أن الشعر وليد انفعال، فالشاعر ليس محللا سياسيا أو اجتماعيا يدرس ويطبق المنطق من خلال الدراسات الوثائقية المستقبلية، وهم يعلمون أنه فى حالة الثورة يثيرنا معه ضد حاضرنا الضعيف، وفى حالة اليأس يصل إلى درجة الحزن حتى الموت، وبين هذين الموقفين ينبض شعره، فينتقل من السكون إلى الثورة ومن الحزن إلى الغضب، ومن خلال مراوحته بين هذه المواقف يبدع فنه.

إن الهجاء المر، ربما كان أجدى وأكثر نفعاً لنا من الفخر الزائف، ماذا صنعنا بقول **على محمود طه**:

أخى جاوز الظالمون المدى

فحق الجهاد وحق الفدا

طلعنا عليهم طلوع المنون

فطاروا هباء وصاروا سدى

أغلب الظن أننا استكنا إلى مقدرتنا على أن نبيدهم باعتبارنا أكبر قوة فى الشرق الأوسط. ولكن الذى يجرح ليداوى، بل حتى الذى يضع الملح على الجرح لنصرخ من الألم، يجعلنا نستفيق من غيبوبتنا.

وإذا كان البعض منا قد أخذ عليه أنه ينتقل من الأمل إلى اليأس ومن المدح إلى الهجاء فتلك طبيعة الانفعال، وحين قال الرسول صلوات الله عليه (إن من البيان لسحرا) قالها حين مدح أحد الخطباء صاحبه فى حالة الرضى، وهجاه فى حالة الغضب، فقال أجمل ما فيه وقال أسوأ ما فيه، فى أسلوب أدبى. هكذا يصنع نزار دائماً، وهكذا صنع فى قصيدته الأخيرة التى أثارت كل هذه الضجة.

ماذا قال نزار فى القصيدة؟ لقد ذكر الوطن والجدود العظام ثلاث مرات (لأشعر حين أضمك يوما لصدرى بأنى أضم تراب الوطن) أحاول منذ بدأت كتابة شعرى، قياس المسافة بينى وبين جدودى العرب) (أيا وطنى جعلوك مسلسل رعب). فهو يضم تراب الوطن لصدره، لأنه يضم أغلى ما تقع عليه عين المغترب، وهو لا يهدأ بالفخر بجدوده لأنه حين يرتد إلى واقعه يجد الزمان والحقيقة قد باعدا بين ما كان وهو كائن، بين (وامعتصماه) فتكون وقعة عمورية وبين صرخات كل نساء العرب فى الأرض المحتلة - بل ونساء المسلمين فى البوسنة - فيرجع صدى صرخاتهم شخير نائمين. ولكنه ما يزال يداعبه الأمل حيناً فينادى وطنه (أيا وطنى) أويخاطبه خطاب محب وعاشق، يرى فى التلفاز كوارث الأرض المحتلة ورعب الأرض المستقلة، كأن الحياة فى الوطن العربى مسلسل مفزع لا يود أن ينتهى.

والقصيدة مجموعة من الصور، صورة الذى يفرش صيفا عباءة حب، ويعصر ثوب حبيبته عند هطول المصر،

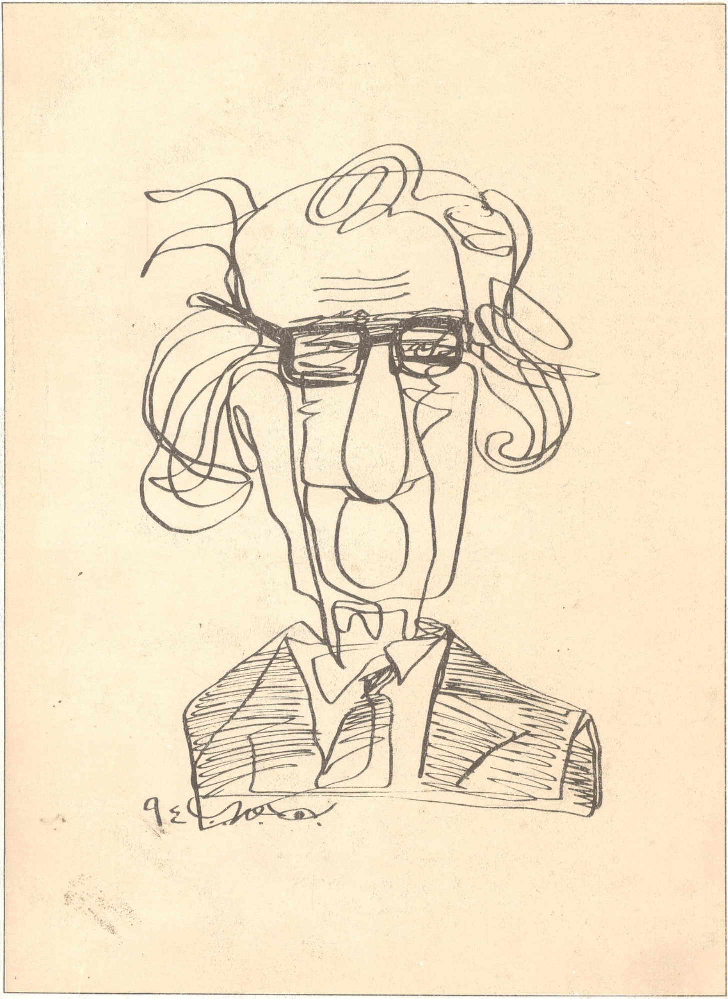
وصورة شعب رقيق رقة الياسمين، ترف حمائمه حوله رمزاً للأمن والأمان، وتبكى المآذن من روعة الوجد وصدق الإيمان، إنها بلاد عاشقة للفن ليس فيها من يكمم الأفواه، ولكن فيها من تفتنه قصيدة الشعر فيكافىء الشاعر حين يجيد، ويصفح عنه إذا فاض انفعاله غضباً أو حتى إذ تحول إلى نهر جلون. وتتوالى الصور التى أفزعت الغاضبين، صور الصحف التى تخلع أثوابها (لأى رئيس من الغيب يأتى، وأى عقيد على جثة الشعب يمشى، وأى مراب يكدس فى راحتيه الذهب، فيا للعجب). أكل الصحف صاحبة مبادئ، ألا نعرف أن هناك صحفاً يمكن ان تبيع نفسها لمن يدفع الثمن؟ إنه يضغط على الجرح بقسوة ليخرج الصديد، ثم يتركه ينزف لأن جراحنا مازالت تنزف (أراقب حال العرب، وهم يدخلون الحروب ولا يخرجون، وهم يرعدون ولا يمطرون) ألا نشجب دون أن نصنع شيئاً؟ ألا ندخل الحرب ولا نعرف كيف نخرج منها؟. ولذلك يقيس المسافة بين الجدود وبين الأحفاد فيجد هوة سحيقة، كان **خالد بن الوليد** يدخل الحروب ويعرف كيف يخرج منها ظافراً، ولذلك رسم - كما يقول - بلون الشرايين حيناً، وحيناً بلون الغضب.

ولذلك أيضاً حين أثار تساؤله (إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب، ففى أى مقبرة يدفنون) موجة من الغضب والثورة وهذا هو كل ما أراده. أراد أن يشعر أننا أحياء نثور وتغضب، ولكن هذا وحده لا يكفى، لأن القصيدة تتركنا حيارى نتساءل: كيف نثبت أننا جديرون بالحياة وتعمير الأرض، وكيف نداوى عللنا، ونسهم بقوة فى موكب الحضارة، حتى نكون (خير أمة أخرجت لناس). لقد أغرقنا فى موجة من القلق، وطهر نفسه من الحيرة إلى حين، فهل نقوى نحن العرب على السباحة، كى ننقذ العروبة؟ ■

الغلاف الأخير

جبرا ابراهيم جبرا (١٩١٩-١٩٩٤)

من ذاكرة الفنان / جورج البهجورى



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب